

تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة
الثقافة الجديدة
• أبريل 2022 • العدد 379 • الثمن 5 جنيهات
أثر الأولياء لا يزول
ملف العدد
انفراد.. 10 حكايات من الملف الجامعى لجابر عصفور
عصام راسم: ثنائية المتن والهامش اندثرت تمامًا
ماركيز: جائزة نوبل تعيش على دماء العبيد السود
مسجد الإمام الشافعي.. تصوير: حسام المناديلى



صدر العدد الأول فى مايو 1970
برئاسة تحرير سعد الدين وهبة

المراسلات 

القاهرة - باب اللوق - 183 شارع التحرير
(عمارة ستراند) الدور الثالث

رقم بريدى : 11513

هاتف و فاكس : 27948236

Email: thaqafag@gmail.com

موقع المجلة :
http://www.gocp.gov.eg

قواعد النشر فى المجلة

ترسل المادة مطبوعة ومراجعة على البريد الإلكترونى للمجلة أو على أسطوانة مدمجة، علمًا بأن المجلة لن تلتفت للأعمال المكتوبة بخط اليد/ لا تنشر المجلة أعمالًا سبق نشرها بأية وسيلة.. ورقية أو إلكترونية/ لا تقدم المجلة أسبابًا لقراراتها سواء نُشر العمل أم لم يُنشر/ الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة، بل تُعبر عن آراء أصحابها.





الثقافة الجديدة
أبريل 2022 • العدد 379

مبادرتان تستحقان الدعم

مبادرتان لفتتا نظرى فى الأونة الأخيرة، أطلقتهما جهتان تابعتان لوزارة الثقافة، وهما تستحقان التحية والإشادة والدعم.

المبادرة الأولى أطلقها صندوق التنمية الثقافية برئاسة الصديق الدكتور فتحى عبد الوهاب، وهى تأسيس مدرسة «خضير البورسعيدى» لفنون الخط العربى، ومقرها مركز الإبداع ببيت السحيمى بشارع المعز.

مدة الدراسة فى هذه المدرسة المهمة عامين، وقد عُقِدَت اختبارات للمتقدمين، وروى لى د. فتحى عبد الوهاب، كيف أنهم تفاجئوا برغبة عارمة من عدد ليس بالقليل، للانضمام إلى هذه المدرسة الوليدة؛ مما اضطرهم إلى الانحياز لرغبات الموهوبين منهم، ليتم رفع عدد «المقبولين» أكثر مما كان مخططًا له من قبل، لتفتح المدرسة أبوابها فى ٢٨ فبراير الماضى بـ ٣٤ دارسًا.

هذه المدرسة عبارة عن منحة مجانية لمدة العامين، يتدرب خلالها «الفنان» على أسرار مختلف أنواع الخطوط المختلفة: الديوانى، الحر، الثلث، الفارسى، الرقعة، وغيرها من الخطوط العربية الأصيلة، التى تمثل فى مجملها ركنًا أصيلًا من أركان الحضارة العالمية، وقد أدرج اليونسكو مؤخرًا «الخط العربى» ضمن قائمة التراث غير المادى.

من هنا لا بد من شكر لصندوق التنمية الثقافية لدعمه هذه المبادرة التى تقدم بها الفنان الكبير خضير البورسعيدى.

أما المبادرة الثانية؛ فهى التى أطلقتها د. غادة جبارة؛ رئيس أكاديمية الفنون، والخاصة بـ «تأسيس أول بنك للكتاب الورقى» بالأكاديمية، وترتكز فكرته على تبرع أعضاء هيئة التدريس والطلاب بما لديهم من كتب فائضة عن حاجتهم؛ حيث توضع فى معرض عام داخل الأكاديمية للاستخدام والاستفادة بها عن طريق نظام الاستعارة.

هذه المبادرة تأتى فى إطار مساهمة الأكاديمية الجادة بعقد ندوات عن كتب مهمة فى إطار دعم المشروع الوطنى للقراءة.

بلا شك أن هناك خطوات واسعة تجرى الآن فى أكاديمية الفنون، بربط مشروعها الثقافى بالتعليمى، وهو جوهر فكر الرائد العظيم د. ثروت عكاشة، الذى صدر فى عهده أول قانون منظم لأكاديمية الفنون، بتوقيع الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، وهو القانون رقم ٧٨ لسنة ١٩٦٩ بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٩٦٩؛ حيث نصّ فى مادته الأولى من الباب الأول «تنظيم الأكاديمية»: «تُنشأ أكاديمية الفنون.. يكون لها الشخصية الاعتبارية، ومقرّها مدينة القاهرة، تعمل على الارتقاء بالفنون وإعداد المتخصصين فيها والاتجاه بها اتجاهًا قوميًا بالفنون وإعداد المتخصصين فيها والاتجاه بها اتجاهًا قوميًا يراعى تراث البلاد فيها، كما تعمل على توثيق الروابط الفنية مع الجهات المختلفة بالفنون فى البلاد العربية والأجنبية»، وهناك مواد أخرى تحث الأكاديمية على الجمع بين «التعليمى» ودورها «الثقافى» سواء داخل أسوارها أو فى الخارج.

وما تفعله د. غادة الآن من وضع هذه المشروعات موضع التنفيذ، وكذلك ما تقوم به من جهد فى إعادة تحديث «المكتبة المركزية»، وسعيها فى أن تحتفى بمكتبات القامات الكبرى، عن طريق فهرستها إلكترونيًا، ووضعها على برامج خاصة؛ فضلًا عن تبويبها، مثلما يُفعل الآن مع ثلاث مكتبات لكل من: د. ثروت عكاشة، د. فوزى فهمى، ود. شاكر عبد الحميد؛ رغبة منها فى أن تحتل هذه المكتبات مكانها ومكانتها فى قلب الأكاديمية، لكى يهتدى بها الدارسون والأساتذة بمسيرة هؤلاء الرموز، التى كانت القراءة بالنسبة لهم، هى «الزاد» والنقطة الأولى فى الانطلاق نحو رؤى بناءة لهذا الوطن.

إن ما يحدث حاليًا فى أكاديمية الفنون سينعكس بلا شك على مكانة هذه الأكاديمية العريقة بين المؤسسات التعليمية والثقافية، داخل وخارج الوطن.

تحية واجبة لأصحاب المبادرتين، اللتين ترعاهما بدأب وتوجيه ودعم من د. إيناس عبد الدايم وزير الثقافة، وما أحوجنا فى هذه الفترة إلى الكثير من المبادرات، التى تؤكد وترسخ مفهوم «القوى الناعمة» فى مسيرة استراتيجية ٢٠٣٠.

رئيس التحرير

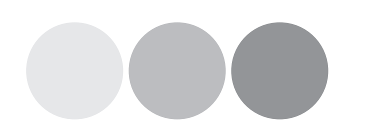
بعد سنوات
طويلة من الصمت
والعزلة

عصام راسم:

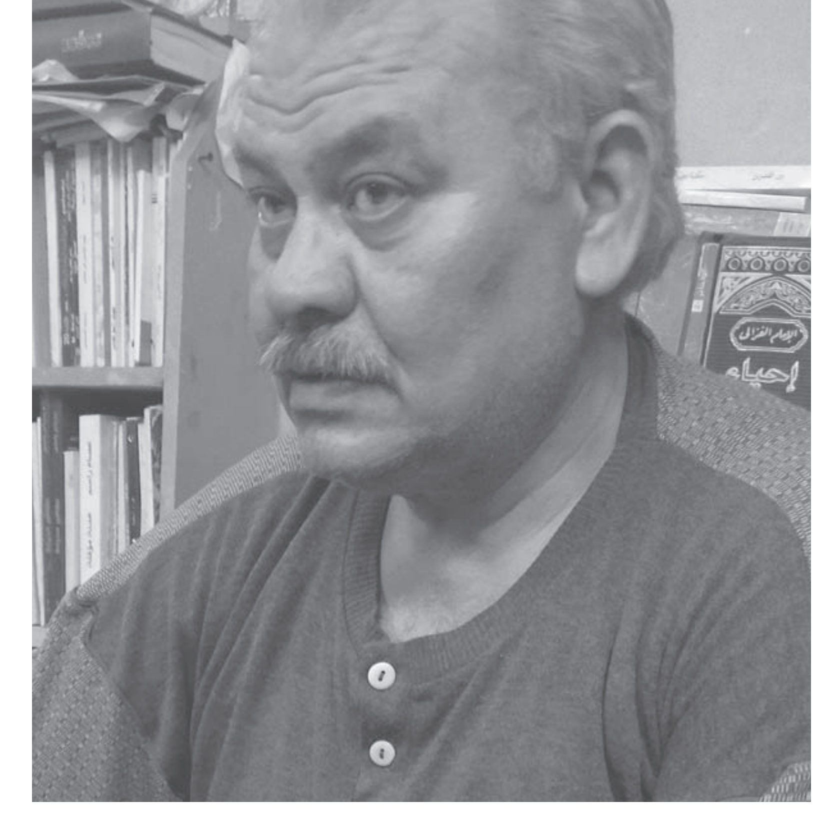
ثنائية المتن والهامش اندثرت تمامًا.. ولستُ دَاعِيَة للفقراء

عصام راسم.. اسم جذب إليه الأنظار بقوة منذ التسعينيات؛ كتاباته تشم منها عبق أسوان، بكل مفرداتها وعبقرية المكان، لكنه فى اللحظة التى توهج فيها، وحصل على العديد من الجوائز، وتابع تجربته النقاد، قرر أن ينزوى، وقتها كان من النادر أن تلمح اسمه على قصة، أو عمل جديد، لا سيما فى الفترة من ٢٠٠٣ وحتى ٢٠١٦، لكنه عاد بعد ذلك بقوة برواية «عقاقير محرمة» ومجموعته القصصية الأولى «كان يشبهنى بالضبط» الصادرة عن منشورات الربيع، فى الدورة الأخيرة من معرض القاهرة الدولى للكتاب ٢٠٢٢.. هذه المجموعة بتكوينها وطزاجة تجربتها ورسوخها، على الرغم من أنها الأولى له بعد خمس روايات، جعلتنى أسعى إليه، لأستعيد مرة أخرى عصام راسم، الذى أعرفه منذ بداياته الإبداعية الأولى، فكان هذا الحوار الممتد حول الكتابة والحياة والانزواء والعودة.

طارق الطاهر



حوار



منذ روايتك الأولى «الحكروب» الصادرة عام ١٩٩٨، وصولا لمجموعتك القصصية الأخيرة «كان يشبهنى بالضبط»، وأنت تركز على الفئات المهمشة، هل من الممكن أن أعتبر ذلك هو مشروعك الإبداعى الذى أخلصت له على مدار ما يزيد عن ربع قرن ؟

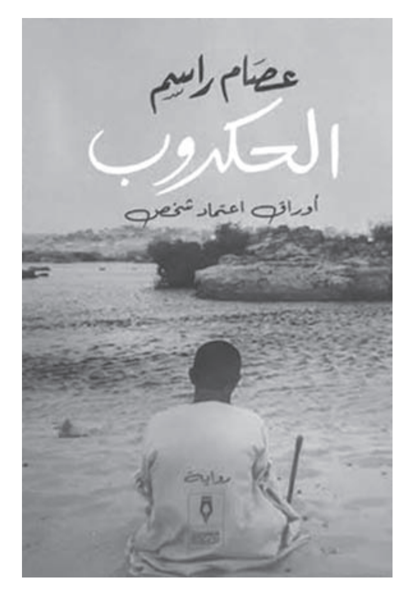
أستطيع القول إننى تواصلتُ مع المهمشين والفقراء تواصلا مباشرًا منذ نعومة أظافرى، وإننى لم أتعامل معهم من فوق، أو من خلف ألواح زجاجية، بل بالفعل احتككتُ بهم احتكاكًا حقيقيًا ولمدد زمنية طويلة، لذلك؛ فأنا لا أدعى حين أقول إننى أعرفهم معرفة جيدة، فقد دفعتنى الحياة عبر تجارب كثيرة وكبيرة للعيش وسطهم، لهذا هم يمثلون جزءًا مهمًا من تكوينى الشخصى أولًا، وجزءًا مهمًا من مشروعى الإبداعى ثانيًا، ولكن برغم هذا فهم ليسوا كل مشروعى، لأننى قدمت نواحى وأهداف إبداعية أخرى. فبجانب اهتمامى بقضايا إنسانية أخرى كنت مهتمًا أيضًا بتلك الطبقة الكادحة المهمشة. وبالفعل منذ بدأ وعيى فى الكبر والنمو، شعرتُ بتعاطف شديد تجاههم، ولكن هذا الاقتراب وذاك التعاطف لم يجعلانى أعمل كداعية لهم أو مبشرًا عنهم أو فاضحًا لما يتعرضون له من ظلم وقسوة وغبن، بل رصدى لهم كان محايدًا واستدار ليحيط بكامل عوالمهم. مثل علاقتهم ببعضهم البعض، تصوراتهم الخاصة تجاه الحياة، وفلسفتهم الخاصة تجاه ما يجابهونه من أزمات، وعنفهم وشراستهم أحيانًا وفتكهم ببعضهم البعض بسبب ربما يكون تافهًا ولا قيمة له.. فتلك الطبقة الاجتماعية التى تعيش على الهامش، وتكاد تكون معزولة عن بقية «اللحمة الاجتماعية»، لها طقوسها وعاداتها الفكرية والاجتماعية الخاصة بهم، والتى دائمًا ما تكون معاونًا لهم فى خوض الرحلة وإكمالها حتى النهاية. وحين أتوجه إليهم فى العديد من كتاباتى أجدهم يحملون كمًا من الأفكار والمفاهيم والمعانى التى لا تختص بتلك الطبقة وحدها فقط، بل تتجاوزها إلى فضاءات إنسانية واسعة. أى أننى وحتى حينما أتوجه بكتابتى إلى تلك الفئة، فأنا أيضًا أتوجه وأخاطب المعنى الإنسانى الخالص، والذى يتسق مع الإنسان - كموضوع مجرد - وهو يسكن فى أى طبقة من الطبقات الاجتماعية المختلفة. وكنتُ أيضًا مهتمًا بتعرية القسوة والعنف والشراسة التى تتملك تلك الفئات فى أحايين كثيرة. فهم ليسوا بشياطين، وليسوا بملائكة أيضًا، هم بشر عاديون ويملكون قدرًا لا يستهان به من الطيبة والمكر والخداع والقسوة، والاحتيال على الظروف، وتلك المهارات الإنسانية المختلفة تمكنهم من العبور من الأزمات والآلام التى تعترض طريقهم وتحاول تعجيزهم، بل تلك الصفات والمهارات المتناقضة تمنحهم قدرًا من الحكمة والقدرة على التأويل وخلق أسباب البهجة التى تدفعهم من جديد، وبقوة، نحو تيار الحياة ليعبروا فى رحابها بسلام.. هم يمثلون حقًا وبصدق الإنسان فى ملهاته ومأساته معًا.

ثورة يناير جعلتنى أتساءل: ما جدوى الكتابة؟

بعد روايتك الأولى «الحكروب»، كانت رواية «رقص إفريقى» الصادرة عام ٢٠٠٢، ثم رواية «ضجيج الذاكرة» ٢٠٠٣، وتوقفت طويلا حتى عام ٢٠١٦ والذى صدرت فيه روايتك «هدنة مؤقتة».. أيضًا توقفت من العام ٢٠١٦ حتى العام ٢٠٢١ بظهور روايتك «عقاقير محرمة».. لماذا كل هذه التوقفات؟

هذا التوقف يتمثل فقط فى مستوى التواجد والظهور والعزوف عن المشاركة فى المحافل الأدبية المختلفة، ولكن على مستوى الكتابة كنتُ أعمل وأكتب، ليس بشكل مستمر؛ لكننى فى الآن نفسه لم أكن منقطعًا، ولا أبالغ إن قلتُ أيضًا إنه تملكتنى حالة من الزهد والقناعة غير المبررة ليس فقط فى الظهور والتواجد، أو فى نشر إنتاجى الأدبى فى كتاب، بل تمادى هذا الزهد وهذا العزوف مداه حتى وصل إلى عدم نشرى لأى إنتاج أدبى يخصنى فى أى جريدة أو مجلة أدبية على الرغم من أن درج مكتبى كان مزدحمًا بالأوراق والحكايات والكتابات والأفكار المكتوبة والمُعدة للنشر، وقد اخترتُ الصمت الذاتى، ولم أراسل أحدًا، واستمرت عزلتى الاختيارية تلك برغم ما كنتُ ألاقيه من محبة وترحاب وبشاشة وتقدير من الجميع، فأنا تقريبًا لم أراسل أى جريدة أو مجلة متخصصة منذ ما يزيد عن العشر سنوات، هذا طبعًا - فيما عدا - خبر نُشر عنى هنا أو هناك أو حوار أجراه معى أحد الأصدقاء ونشر فى إحدى الجرائد السيارة أو فى واحدة من المجلات الأدبية. هذا الموقف الفكرى والنفسى له أسبابه العامة وأسبابه الخاصة، ولا شك أن الوضع العام له تأثير ثقيل على الخاص، وأنه يساهم فى بث روح





التفاؤل والفرح، أو تصدير روح الإحباط والإحساس بعدم الجدوى وإجهاض أجنة الأحلام فى بدايتها، ولكى أكون صريحًا أقول بمنتهى الوضوح إن هذا الشعور بدأ يزداد فى أعماقى أكثر وأكثر. هنا كانت الصدمة والمراجعة لما فات ومسائلة الذات والبحث عن نقاط اللبس وعدم الفهم وتبدل سلم الأولويات داخلى، فقد تقدمت أمور وأفكار وتأخرت أخرى إلى الوراء، وبزغ فى الخارج وفى أعماقى أيضًا عالم مختلف ومتغير، حاولت فهمه وتوصيفه! وبدأت أسأل نفسى: من هو المثقف والكاتب، وما هو دورهما الحقيقى؟ وما جدوى الكتابة؟ ثم كيف صرنا بهذه السذاجة والبله ولم نستطع فهم الوقائع قبل حصولها واستنتاج النتائج من المقدمات؟ واستغرقتُ كثيرًا فى البحث والأسئلة وتأمل ما هو قادم بصبر وهدوء وكل هذا كان مخلوطًا ببعض الحزن أيضًا.

جيل التسعينيات هو الجيل «الدرامى المشاغب»

تحدث الناقد الدكتور ممدوح فرج النابي فى إطار تحليله لروايتك «الحكروب» عن سيطرة فكرة المتن والهامش على بعض الكُتّاب وأنت منهم.. هل ترى بالفعل انعكاسًا لهذه الثنائية عليك، واستمرارها، خاصة مع انتشار منصات التواصل الاجتماعى؟

فى البداية أشكر الناقد الدكتور ممدوح فرج النابى على قراءته المُحبة والعميقة لـ «الحكروب»، وهو فى الحقيقة سعى إلى الرواية وكتب عنها بدون أن تربطنى به أى علاقة أو معرفة سابقة. وأعتقد أن هذا التوصيف الذى أطلقه وضمنى إليه، مرجعه التقدير والتأثر، وهذا يعود فى ظنى لعدم تبوئ بعض الكُتّاب الموهوبين لمكانة مرموقة ومتساوية - على الأقل - مع آخرين مطروحين على الساحة بقوة الآن، وشهرتهم ملأت الآفاق، فى حين يوجد كُتّاب حقيقيين لكنهم مُهمشين ولا يجدوا الاهتمام المطلوب والعناية اللائقة والتواجد كغيرهم من الذين قد لا يضاهونهم فى الموهبة والأهمية. أعتقد أن هذا هو المفهوم الذى أراد أن يطرحه «النابى» وضمنى مع زمرة من يقصدهم.. لكن أظن أن الدكتور الفاضل هو الذى تعرف عليّ متأخرًا ولم يكن متابعًا لبدايات ظهورى. ولعدم تلاقينا بشكل شخصى لم يعرف القصة. لأن جزءًا من التقصير والغبن أتحمله أنا شخصيًا، وأنا من قام به ضد نفسه. وهذا ما سوف أوضحه بصدق الآن.. فى بدايات التسعينيات وبداية ظهورى ككاتب، وجدتُ ترحيبًا مميزًا من كل الذين يديرون الحياة الثقافية فى ذلك الوقت، ولم أتعثر فى نشر كتاب أو أى نص لى، وبمنتهى الصدق لاقيت وقتها استقبالًا فى الوسط الثقافى والأدبى يليق بما أكتب، وكان هناك بالفعل حنو ومحبة من أدباء كبار وصحفيين كبار يعملون بالشأن الأدبى، وهذا حدث فى ظل وجود الأدوات الإعلامية التقليدية فى ذلك الوقت وعدم تألق آلات الإعلام الحديثة كما هو حادث الآن من ميديا ونت وفضائيات وصحف ومواقع إلكترونية مختلفة.. نحن لا ننكر أن الساحة الآن وفى السابق أيضًا كانت وستظل تعج بكُتّاب أنصاف موهوبين، لكن فى نفس الوقت هذا المناخ وتلك الساحة يرحبان بشدة ويحتضنان أى كاتب حقيقى وموهوب، ويتم زفه بفرح وحبور إلى الواقع الثقافى. لذلك ومن وجهة نظرى المتواضعة أرى أنه قد اندثرت تمامًا ثنائية «المتن والهامش» خصوصًا فى هذا العصر الذى أنتج أدوات إعلامية جديدة، أراها جبارة ومتعددة ومختلفة مما ساعد على اتساع مساحات النشر لكل من يرى فى نفسه مبدعًا، لكننا لا نستطيع أن نغض البصر عن وجود أزمات فى الواقع الثقافى ومحاباة لأحد على حساب آخر، وامتيازات لكاتب على حساب كاتب أكثر موهبة منه، وتلك الظواهر سيتصدى لها الزمن وهو من سوف يتكفل بالفرز والتصحيح، والزمن أيضًا هو الذى سيصدق ويربت على كتف من يصلح للبقاء، أما من يمثل

ورمًا أو نتوء لا ضرورة له سيحزم أمره ويتم استئصاله، فكل منجز إبداعى جاد وحقيقى وصادق ويقدم للعقل والوجدان والروح الإنسانية أسئلة جديدة ومعانى مغايرة تمثل إضافة للحياة والعالم، سوف يمكث ويبقى لفترات زمنية مديدة. أما الغثاء واللغو والسطحية والتفاهة، فسوف تذريها رياح الأيام القريبة.

تنتمى لجيل التسعينيات، فما هى ملامح هذا الجيل التى تتشابه مع ملامحك؟

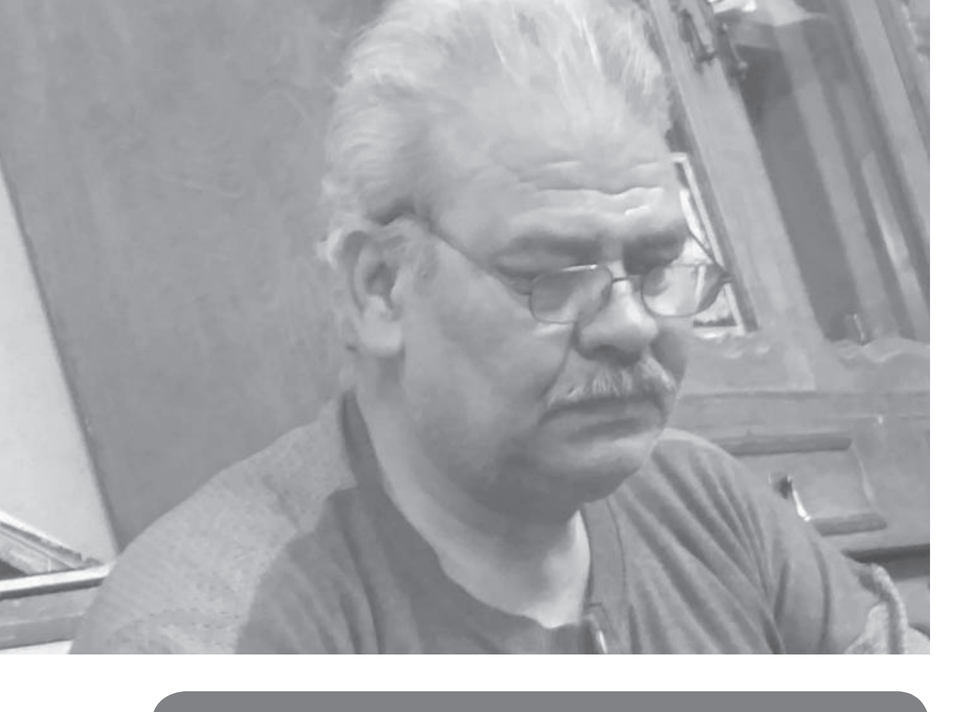
جيل التسعينيات، هو جيل «الدرامى المُشاغب» الذى سعى للفهم والمعرفة والبحث وحيدًا، وكلنا كنا مشاريع منفردة، وحين بدأ هذا الجيل ينضج ويعى ويدرك فترته ومنتجات زمانه وإرثه السابق، وراح ينظر إلى الأمام مستعدًا لخوض الرحلة، سقطت أمامه الأيدلوجيات الكبيرة وتشظت، انهارت أمامه بالفعل الأفكار والثوابت العظيمة وتكوّمت أمامه كأنقاض من الماضى القريب.. انهارت وسقطت أسفل أقدامه «الإيديولوجيات» التى كانت تحكم العالم واهتزت وسقطت حوله الكثير من الثوابت التى ظلت صامدة لسنين وعهود طويلة. شاءت الأقدار الغامضة أن يحدث كل هذا السقوط والتبدل والاهتزاز العنيف فى حقبة التسعينيات. حدث هذا أمامنا بدون مبالغة وبلا رحمة.. حينها كنا نعتقد أن كل ما هو ماثل أمامنا من الثوابت التى من العسير تجاوزها أو الاعتداء عليها بالتغيير أو التبديل، لكن حدث العكس تمامًا فى تلك الحقبة التسعينية الساخنة الثائرة، وهذا أصابنا بالارتباك والحيرة والتصادم مع أسئلة تم الإجابة عنها فى السابق، وبعد ما حدث أصبحت نفس الأسئلة تبحث عن إجابات جديدة، وتعالت النعرة الوجودية المادية أمام كل ما هو روحى وحسى، وازداد ارتباكنا وحيرتنا، فكل ما كان صامدًا وراسخًا وعتيقًا، رأيناه يترنح ويسقط مدويًا، ليصبح من بقايا الزمن ومن مخلفات عصور سالفة.. وكان مستوجبًا على هذا الجيل دائمًا أن يخلق إجاباته الجديدة وأسئلته الخاصة أيضًا وفلسفته ليبدأ من جديد.. كان عليه أن يبدأ الفهم على جميع المستويات، السياسى والاجتماعى والعلمى والفنى والأدبى أيضًا، كان العالم فى تلك الحقبة يبدل جلده ودمه ورأسه وأفكاره ومعتنقاته وقناعاته أيضًا، حدث هذا على جميع المستويات كما قلت سابقًا، فعلى المستوى العلمى مثلًا كانت هناك نظريات ومنتجات علمية تتداعى وتسقط لتقفز إلى الواقع بديلات جديدة لها، كانت تصيب بالدهشة والتوتر والتساؤل.. ونستطيع أن نذكر الكثير من الأمثلة فى هذا الخصوص فى مختلف النواحى.

سقط سور «برلين» مثلًا فى جيلنا، وسقط أيضًا «الاتحاد السوفيتى»، ووقعت حرب الخليج واجتاح صدام حسين الكويت، ورأينا بزوغ نجم «النظام العالمى الجديد» وبرز على السطح كذلك مفهوم «نهاية التاريخ» و«صدام الحضارات» وتجلى الإرهاب فى أبشع صوره فى التسعينيات. أيضًا إرهاصات وبدايات «الكمبيوتر» و«الشبكة العنكبوتية» ومحركا البحث «جوجل وأمازون».. كذلك جيلنا تلقى أول إصدارات «الموبايل» المدهش.. أيضًا تهدمت نظريات سياسية وفلسفات فنية ونقدية وأدبية كانت راسخة لتظهر أخرى جديدة. كل هذا التداعى كان له تأثيره فى الحياة اليومية للناس

أقصى ما يستطع أن يفعله الإنسان الآن هو البحث عن خلاصه الشخصى

والعالم، وبالتالى أثر فى التكوين النفسى والفكرى والروحى والوجدانى والفنى لهذا الجيل، بعدما أصابته الحيرة والإحساس بالتضاءل والضياع فى عالم يموج بالمتغيرات الحادة والسريعة المتلاحقة، فقد أصبح العالم مكشوفًا تنهشه الحروب والصراعات فى كل نواحى جسده العملاق. ولا شك أن إدراك ووعى هذا الجيل يختلف عن الأجيال السابقة واللاحقة أيضًا، وسبب هذا يرجع لرسوخ الواقع فى الفترات الزمنية السابقة واستمراره على إيقاع فكرى وفنى ونقدى لمسافات زمنية طويلة، وحدث هذا فى الجيلين اللاحقين لجيلنا أيضًا، لأن الأمور كانت قد دخلت طور التبلور والهدوء لحد ما، أما جيلنا فتلقى المتغيرات الحادة والضربات القوية الفجائية، وكان يرى ويتابع حقبة راسخة تذهب إلى حال سبيلها حاملة كل ملامحها إلى الأفول والانزواء، ممهدة الطريق لظهور حقبة أخرى أكثر ثورة وتوترًا.. كل تلك التحولات العنيفة جعلتنا جيلًا لا يثق فى شئ، وثوابته الوحيدة تقريبًا وقناعاته هى أنه لا شىء ممعنًا فى الثبات والمثول، القاعدة الأساسية فى العالم هى الصيروة والتغير والتبدل الدائم والحذف والإضافة المستمرين، وانسحاق الإنسان وشعوره بالحيرة والتقزم فى عالم يضج بالأفيال الضخمة والحيوانات المفترسة التى تركض فى عالم مفتوح، بل أصبح مفضوحًا ومكشوفًا بلا فواصل تحده أو تحتفظ بخصوصية ما، وأقسى ما يستطيع أن يفعله الإنسان فى هذا العالم هو البحث عن أمانه وخلاصه الشخصى والاختباء.

جيل التسعينيات ـ وأنا منهم ـ ابن شرعى لكل تلك التصدعات والصراعات والإرهاصات والمعانى المختلفة بحلوها ومرها، والتى تخلقت من رحم التحولات الحادة والأحداث الكبيرة، ومما لا ريب فيه أن كل هذا الزخم بكل ما يحمل من إيجابيات وسلبيات، ساهم إسهاما قويًا فى تشكيل ملامح عامة وسيمات خاصة لجيل التسعينيات، سواء أدركنا هذا من عدمه.



عصام راسم

هدنة مؤقتة

كتاب الحكروب

رواية

«القصة القصيرة» بالنسبة لى.. هدنة بين «الروايات»

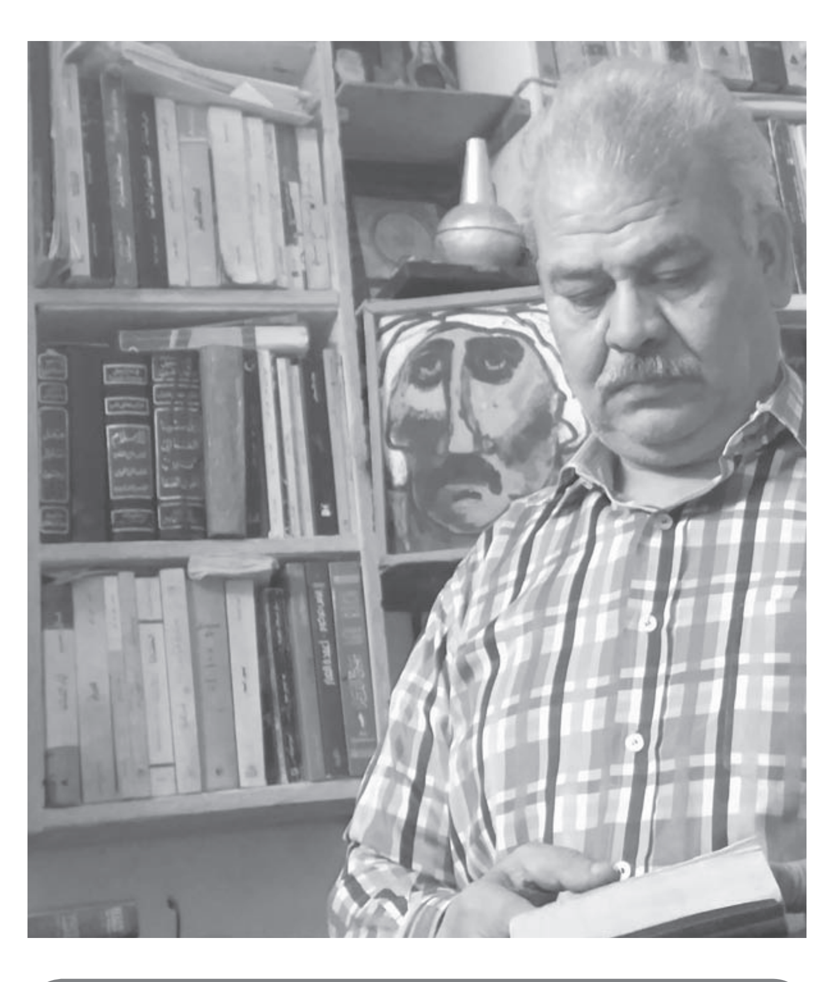
مجموعتك القصصية «كان يشبهنى بالضبط» جاءت بعد تجربة طويلة فى كتابة الرواية.. من المؤكد أن وراء ذلك رؤية فنية سعيت إليها..

كانت هناك مجموعة من القضايا والأفكار والرؤى، تشغلنى على المستويين الفنى والإنسانى بتدرجاته وألوانه المختلفة، وكان الشكل الفنى والسياق التقنى الذى يستطيع تحمل تلك القضايا، هو الرواية، لذلك عكفتُ على كتابة تلك الروايات بإخلاص، وكانت تلك الكتابة تعزينى لحد ما على المستوى الشخصى، وتقدم لى على الأقل نوعًا من الردود والإجابات على أشياء تشغلنى وتؤلمنى فى ذات الوقت، وكأننى كنتُ أغنى أغنيتى الخاصة التى تقدم لى مراحم كثيرة ورثاءات محببة تطيب الخاطر، وتساعدنى على العبور وسط أطلال من الهزائم الخاصة والعامة.. ولا أتصنع التثاقف أو أعيش دورًا أكبر من حجمى، أو أمتهن القول حين أقول إن الكتابة كانت فى أوقات كثيرة بمثابة أكسجين يمدنى بدوافع واحتمالات جديدة للاستمرار.. كانت الكتابة بذاتها هدفًا للبقاء والاستمرار.. ووسط التوقفات ما بين رواية وأخرى كانت تأتى نداءات القصة القصيرة، وبعض من قصائد النثر.. لذلك تعتبر كتابة الرواية بالنسبة لى، هى الركض نحو مجهول لا أعرفه وأحاول اقتحامه وفهمه، وأما القصة القصيرة أو قصيدة النثر فهما بمثابة هدأة الليل حين يأتى فتدخل إلى مخدعك لتستريح قليلا وتأمن من المخاطر، وتمنح نفسك نفسًا عميقًا وهدنة اختيارية تطيب بها خاطرك وتطمئنك.

قسمت المجموعة إلى أربعة عناوين.. وتحت كل عنوان مجموعة من القصص، لماذا لجأت إلى هذا التصنيف الدقيق، كما لو كنت تقود القارئ لطريقة معينة فى القراءة؟

الكاتب أو المبدع مثل الفنان التشكيلى، الذي تسيطر عليه فى حقبة معينة من حياته ميول لونية تشكيلية محددة، ومن حين لآخر يعبرها ليدخل فى حقبة لونية أخرى، وفى ظل هذا التأثر والتنقل، ينتج فنًا تجتمع فيه عدة أجواء لونية مشتركة، فتقف أمام لوحات تلك الحقبة، فتجد على الرغم من اختلاف أطروحات وموضوعات اللوحات والأعمال الفنية، فإن هناك عوامل وأجواء مشتركة تجمع بين تلك اللوحات، وكأنها تحكى شيئًا ممتدًا فى الزمن ومختلفًا فى الأحداث، ولكن كل العناصر الفنية مكملة لبعضها البعض برغم تعدد الموضوعات والأعمال..

وطبعًا هذا يحدث فى وجدان الفنان وفى منطقة اللاوعى، وبدون ترتيب مسبق، وهذا بالضبط ما يحدث فى أعماق الكاتب، فأحيانا تسيطر عليه أجواء نفسية وروحية وأفكارًا محددة، وحين يكتب مجموعة من الكتابات الفنية، نجد أنه على الرغم من اختلافها، تجمعها سيمات عامة، وحدث هذا معى فى تلك المجموعة التى كتبتها عبر مسافات زمنية طويلة، وحين شرعتُ فى نشرها وجدتُ بالفعل أن هناك عددًا من القصص تجتمع فيها مشتركات وملامح عامة، وعددًا آخر من القصص تجمع بينها أجواء وسمات جديدة تخص تلك القصص فقط، فنظمتها وفق ظروفها النفسية وذائقتها اللغوية ومواضيعها التى تطرحها، وكل هذا اكتشفته صدفة وأنا أجهّز المجموعة للنشر.. فى الحقيقة هذا التنظيم والترتيب ربما أكون قصدتُ به نفسى، أكثر من كونى أقصد به القارئ لأنى اكتشفتُ عن طريق الصدفة وبعقلية القارئ وليس الكاتب، أننى قبعتُ وخضعتُ لفترات زمنية لها أجواء نفسية وفكرية وسياقات لغوية ورؤى، تختلف عن الفترة السابقة أو اللاحقة لها.



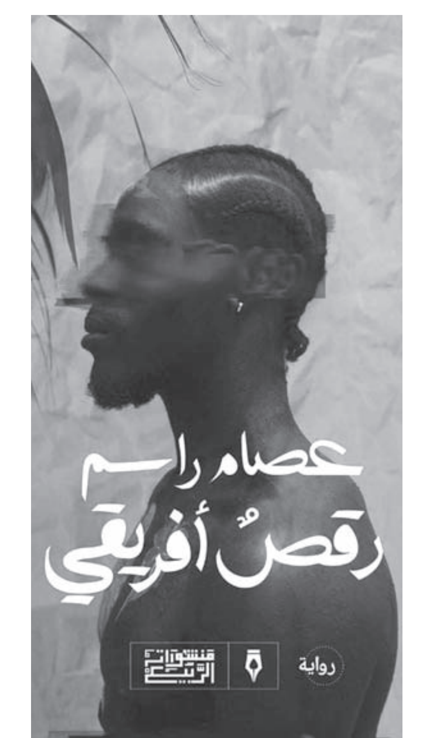
سواء فى هذه المجموعة، أو روايتك «عقاقير محرمة»، تسيطر عليك دائمًا فكرة الكتابة عن الموت، لماذا يسيطر عليك الموت فى مجمل أعمالك؟

ربما لأنه زارنى مبكرًا جدًا، وانتزع منى أحبابًا ومقربين، وتلامس معى من خلال أشخاص ما كنت أتوقع فقدهم، ومثلى مثل غيرى من الناس، كان يدق أبواب الأحباب من حولى ويدخل مفاجئًا وينفذ قراره بلا تلكؤ أو تباطئ أو حسابات، ويضعنى فى مواجهة مع عدم التصديق وفى مواجهة جديدة مؤلمة مع المعنى والمفهوم الحقيقى لحادثة «العدم» وما تلك الصرامة والحسم والهدوء والثبات، الذى يمتلكه الموت؟ وربما أيضًا، ولأننى لم أواجه الموت مواجهة مباشرة - تخصنى - إلى الآن، فأنا أحاول مواجهته فى الكتابة لأفتش فى محتوياته الغامضة وعن مبررات منطقية أستطيع فهمها.. لذلك أفتح مع الموت نقاشات مستفيضة على الورق، محاولة منى لترويضه وفهمه ومعرفته عن قرب، وليس مقاومته أو تغيير إجراءاته القاسية ضدنا.

فى قصتك «حكاية قديمة» قسوة شديدة عندما جعلت إنسانًا يحل محل الحمار فى عمله. هذه قسوتك، أم قسوة الحياة؟

رتبت مجموعتى «كان يشبهنى بالضبط» بما يلائم نفسى وليس القارئ

الحياة جميلة وعادلة ومكوناتها اقتسمت بين الجميع بعدل وإنصاف ورأفة، وفيها من البذخ والرخاء ما يفيض خيرًا على جميع الفئات من البشر، فالدنيا توزع شمسها وضياءها وأكسجينها ومطرها وأنهارها وثمارها على الجميع.. كل خيراتها وبهائها وجمالها تعطيه للجميع بلا مقابل، ولكن نحن الذين تدخلنا وجعلنا كل تلك الخيرات بثمن ومن معه يدفع ويأخذ، ومن يدفع لا يملك ولا يأخذ من بهائها شيئًا، وعليه أن يستقبل البؤس والفقر والعوزة. إذن لا هى قسوتى ولا قسوة الحياة.. وإنما هى قسوة الواقع والمجتمع بشرائحه





الموت زارنى مبكرًا جدًا.. فواجهته بالكتابة

ومؤسساته المختلفة، وانتقاص قيمة العدل والانصاف فى مناحى عديدة، وتجبر وطغيان طبقات اجتماعية على طبقات آخرى أكثر فقرًا وبؤسًا. هذه المشاهد نراها يوميًا وفى مختلف أوقات اليوم. حاليًا هناك فئة من البشر البؤساء يتصارعون مع الكلاب والقطط، عند صناديق القمامة، ليحظوا بوجبة أو رغيف عيش يسدون به رمقهم ورمق صغارهم.

فى قصتك «انحناءة المساء» تكره الليل، وتحب النهار، بل تصف الأمر على أنه مؤامرة اغتيال النهار المعتادة فى مثل هذا الموعد من كل يوم.. ما مشاهد هذه المؤامرة برمزيتها عندك؟

الحقيقة رمزية تلك الأقصوصة، تعنى أمورًا كثيرة كنت أقصدها، أمور وتدابير تحدث فى الخفاء، ضد الحياة والإنسانية وضد البسطاء من الناس، النهار هو الضوء والإفصاح وعدم التخفى والإعلان، والمشاهدة الواضحة لما يجرى ويدور من حولنا، والنقاش والتساوى ما بين البشر وعدم التفاجؤ بالمجهول. أما الليل – رغم عشقى الكبير له، لدرجة أننى أطلق على نفسى لقب «كائن ليلى» – إلا أن الليل برمزيته وأحيانًا بواقعيته أيضًا، يمثل البيئة الحاضنة لخطايا كثيرة ترتكب أو تدبر ضد الناس، وضد الانتصارات الصغيرة التى يصنعها البسطاء نهارًا. أكثر الشرور تحدث ليلًا تقريبًا، لجبن وخسة وقسوة من يقوم بها، لأنه لا يستطيع افشاء عمله، ومخططه الظلامى. من أكبر شرير فى العالم إلى أصغر شرير، هؤلاء يحبون أن يمتهنوا أعمالهم فى هجعة الليل، وسكينة الظلام والناس نيام.

فى قصتك «صلاح محمد إسماعيل» أشعر أنك تكتب سيرة ذاتية، لشخصية معروفة، أليس كذلك؟

ملحوظتك فى محلها تمامًا، فصلاح محمد إسماعيل شخصية واقعية حقيقية، وهو صديق الطفولة والصبا والدراسة أيضًا، اختطفه ملاك الموت وهو فى ريعان شبابه وقمة عطاءه، أحيانًا لا ننزعج حين نجد الموت يرفرف بأجنحته من حولنا، ويناقش من هم بجانبنا أو بقربنا، فهذه سنة الحياة وقانون الوجود الصارم، ولكن تشعر فى بعض الأحيان أن الموت بهبوطه بقربك، صنع لك كارثة كبيرة وفراغ وفقد عظيمين، يحدث هذا حين يتخيّر أفضل الناس، وحين يحصدهم وهم فى ذروة عطائهم وتوهجهم. وكان صلاح من هذه النوعية من الناس، فقد كان فنانًا ومثقفًا كبيرًا، ولديه ذكاء ويقظة روحية نادرة.. الحق كان شخصًا توافرت فيه صفات إنسانية نبيلة، لم أقابلها إلى الآن فى أى شخص، مع أنه قد توفاه الله من حوالى ثلاثين سنة.. وكان فقده بالنسبة لى كالصاعقة، وهو من الأشخاص الذين لم أكن أتوقع موتهم، وسفرهم مبكرًا هكذا.. ولكنه فاجأنى وصعد، لذلك من حين لآخر تجدنى أحيى ذكراه بطريقتى الخاصة، كنوع من الوفاء لهذا الصديق العظيم الذى فقدته مبكرًا.

شعرت وأنا أقرأ هذه الفقرة فى القصة السابقة: «كنا يا صلاح اثنين يقدمان الشغب الجميل للدنيا المتخمة بالأحوال المحيرة، كنتُ أكتب تاريخى الخاص الملضوم بسير ناس الشوارع والحارات، وأفضح ما تيسر من أسرار المتاعب، والنوايا، والخبايا المندسة خلف حوائط القهر المعتق، وكنت ترسم. فقط ترسم فوق القماش الرخيص أفكارك الطيبة، كنت فنانًا طيبًا يا صلاح تلون أسوار الشوارع وأعمدة الإنارة وحيطان بيتك بحلمك بالانعتاق من أسر الذى تخافه، لكن برغم خوفك واستعدادك هذا.. كيف تموت بهذه البساطة يا صلاح»، كما لو كنت تكتب سيرة مشتركة، ولا أبالغ إذا قلت إن هذه السطور ـ من وجهة نظرى ـ تمثل ملامح سيرتك الشخصية بشكل مكثف ومدهش فى وقت واحد.

المبدع مرجعية لنفسه، فهو يملك مخزونه الخاص، وفى أحايين كثيرة تجد هذا المخزون وتلك التجارب والذكريات، تفرض نفسها أثناء الكتابة، وأنا فى كثير من الكتابات ووفق الضروريات الفنية التى لا تؤثر فى البناء أو الأسلوب أو المضمون، أوظف الكثير من تجاربى الشخصية ومخزون خبراتى لخدمة النص، طالما هذا لا يضر بل أجده سيضيف زخمًا وصدقًا، وفى صالح الكتابة ولا يعيق منطقية الأحداث والبناء، وفى نفس الوقت يقدم رثاء لى، ولا يقلل من طموحاتى نحو النص، بالفعل كثير من سيرتى الشخصية تجد منها نتفًا أو مقاطعًا هنا أو هناك، وتسعفنى كثيرًا حين استدعيها وأعدها

وظفتُ تجاربى الشخصية فى الكثير من أعمالى لخدمة النص

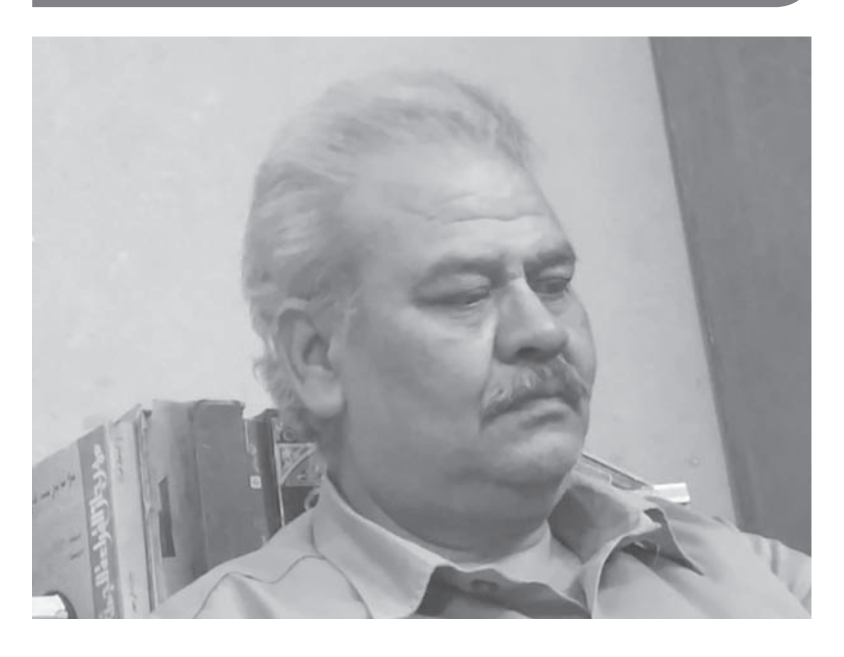
وأهذبها لتجلس فى مكانها المضبوط فى النص الذى أكتبه.

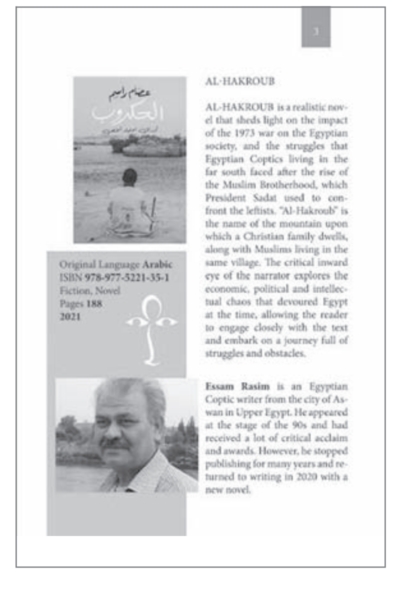
فى قصتك «رمز الصداقة» قلت: «من لا يحترم فكرة «التحليق» يجب أن يضرب بغباء» أشعر أنك تقصد بالتحليق «الخلاص».. أليس كذلك؟

فى هذه القصة، البطل صعد المبنى الشاهق المسمى بـ «رمز الصداقة» ومعه صديق له، وأراد أن يقذف بنفسه إلى الفضاء ليطير، ويحلق متحررًا من أعباء خاصة وعامة، أعباء وآلام مزمنة وآنية.. البطل يرى أن ما سوف يقوم به نوعًا من التحرر.. نوعًا من التحليق الحر الذى سيمنحه الخلاص من أثقاله المزمنة، وصاحبه يرى فى هذا الفعل انتحارًا بحتًا، هنا الأداء واحد ولكن المفهوم مختلف من شخص لآخر تبعًا لمجازه الخاص وحالته النفسية والعقلية، لذلك صاحبه يمنعه بإخلاص حتى لا يقوم بهذا الفعل، لكن البطل يرى فى تلك اللحظة أن صاحبه شخص غبى، ويجب أن يعاقب لأنه يؤخره عن الطيران والتحليق الذى يريده، ليظل محملًا بأحزانه وآلامه ومعذبًا بأفكاره.. التحليق هنا يؤدى إلى الخلاص، وليس هو الخلاص بعينه، ولمحت كثيرًا لهذا المعنى فى القصة، والتحليق كمعنى تطرحه القصة ليس طيران البطل فى الفضاء الفسيح، بل أقصد به التحليق بأرواحنا وأفكارنا خارج المعتاد، الطيران بالفكر والإرادة الإنسانية خارج المسارات التقليدية، تجديد طريقة التفكير وتجاوز إرثًا قديمًا وأنماطًا عتيقة لا تناسب العصر، حتمًا لو حدث هذا قد يقربنا كثيرًا من الخلاص.

لذكر الأسماء لديك دلالات، ولإخفائها أيضًا، بمعنى أنك ذكرت أسماء فتيات فى قصصك مثل «رجاء وزغلولة» بينما أخفيت اسم الأم فى قصتك «المناديل الورقية تقبل إهانات جديدة».. ماذا تقصد بذلك؟

فى أحايين كثيرة النص هو من يقرر هذا، إلى جانب ضروريات أخرى تفرضها فنيات الكتابة فى هذا النص أو ذاك، والزاوية التى من خلالها أرصد الأحداث وتصرفات الشخوص، فمثلا فى المثالين اللذين ذكرتهما «رجاء وزغلولة» هن شخصيات واقعية.. شخصيات حقيقية، وعايشتهن عن قرب، ومن فرط حبى وتعاطفى مع هاتين الشخصيتين وأمانة الرصد وفرض المصداقية والدفء الإنسانى، ذكرتُ أسماءهن كما ذكرتُ





3

AL-HAKROUB

AL-HAKROUB is a realistic novel that sheds light on the impact of the 1973 war on the Egyptian society, and the struggles that Egyptian Coptics living in the far south faced after the rise of the Muslim Brotherhood, which President Sadat used to confront the leftists. "Al-Hakroub" is the name of the mountain upon which a Christian family dwells, along with Muslims living in the same village. The critical inward eye of the narrator explores the economic, political and intellectual chaos that devoured Egypt at the time, allowing the reader to engage closely with the text and embark on a journey full of struggles and obstacles.

Original Language **Arabic**
ISBN **978-977-5221-35-1**
Fiction, Novel
Pages **188**
2021

Essam Rasim is an Egyptian Coptic writer from the city of Aswan in Upper Egypt. He appeared at the stage of the 90s and had received a lot of critical acclaim and awards. However, he stopped publishing for many years and returned to writing in 2020 with a new novel.

صفاتهن وتصرفاتهن البسيطة، ولكن على الرغم من بساطة أفعالهن، تجد أن هذه الأفعال البسيطة ترتقى لحدود البطولة فى واقع خشن يتعامل مع المرأة بقدر من الغبن والعداوة وكأنها

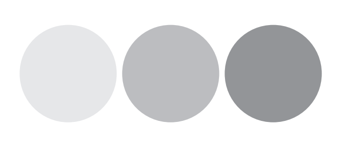
لم أراسل أى جريدة أو مجلة متخصصة منذ عشر سنوات

مخلوق من الدرجة الثانية، أما فى قصة «المناديل الورقية» فالصدارة للأم، وهذا يكفى، ووجدتُ أنه ليس من الضرورى أن يكون لها اسم، فدورها كأم يعطيها تعريفًا كافٍ فى القصة.. أيضًا كلما كانت الشخصية التى أكتب عنها ترتع فى مجاهل النسيان، سعيتُ جادًا إلى الاحتفاء بها وإبرازها ومنحها كنية وكرامة، كنوع من رد الاعتبار لها، فيكفى ما تقابله فى الواقع من تجاهل ونسيان وتهميش، لذلك تكون كتابتى عنها، فيها قدرًا من التعاطف مع أزماتها ومصائرها الاجتماعية والوجودية، واعتراف منى بقدرها وقيمتها الإنسانية التى أهدرتها مرارة الواقع الذى عمل على ظلم تلك الشخصيات والتمادى فى عدم إنصافها.

مئة عـــام على ميلاد العالم

تحتفى الثقافة المصرية هذه الأيام بمئوية ميلاد المفكر والفيلسوف الكبير محمود أمين العالم «١٩٢٢- ٢٠٠٩»، الذى يعد واحدًا من أهم مؤسسى التيار اليسارى فى مصر، ورائد الواقعية الاشتراكية فى الأدب، فله العديد من المؤلفات الفكرية والنقدية التى أثرت المكتبة العربية، مثل: «الإنسان موقف»، و«معارك فكرية»، و«هربرت ماركيوز أو فلسفة الطريق المسدود»، و«الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى»، و«مواقف نقدية من التراث»، و«الإبداع أو الدلالة»، و«الثقافة والثورة»، و«الوجه والقناع فى المسرح العربى المعاصر»، و«توفيق الحكيم مفكرًا وفنانًا»، و«ثلاثية الرفض والهزيمة»، وكتابه الأشهر «فى الثقافة المصرية» الذى يضم مقالات كتبها بالتشارك مع صديقه المفكر وعالم الرياضيات الكبير عبد العظيم أنيس، إذ انتقدا فيها بعض روايات نجيب محفوظ.

وبمناسبة مئويته، يقدم لنا الدكتور صلاح السروى أستاذ الأدب العربى بجامعة حلون والناقد التفكيكى دراسة معمقة حول منهجه النقدى.



المنهج النقدى
عند محمود أمين العالم

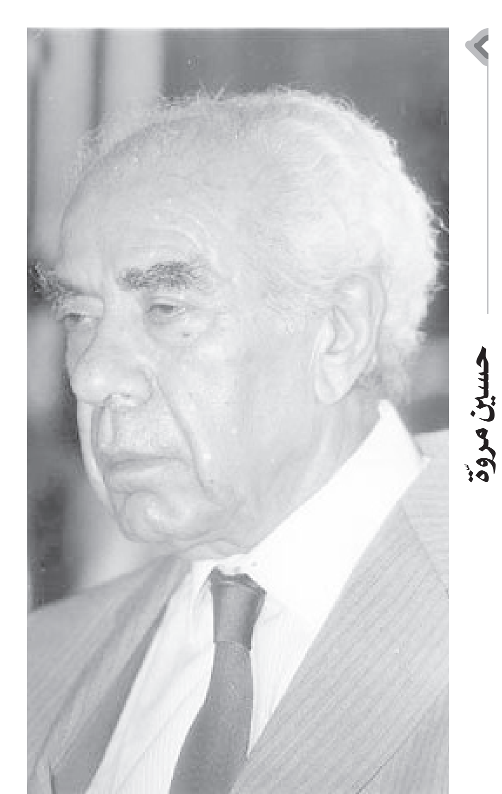
د. صلاح السروى

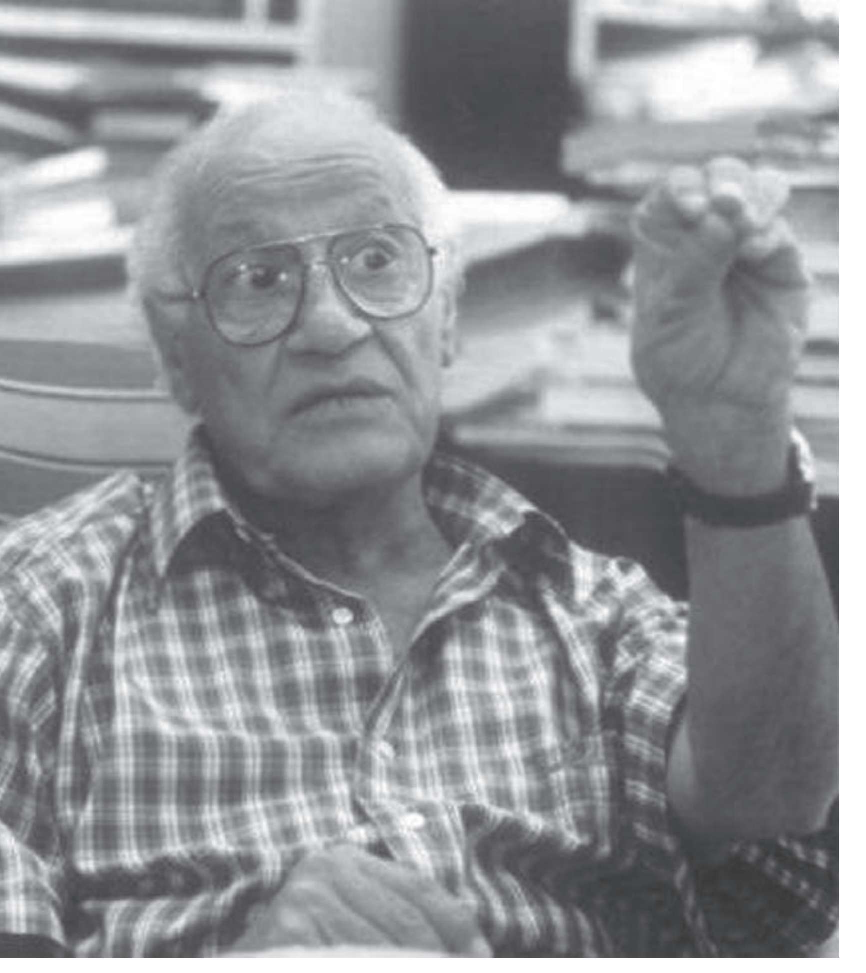
لقد مرت الرؤية النقدية عند محمود أمين العالم بعدة مراحل، عكست بوضوح كدحه الفكرى باتجاه الوصول إلى أكثر الصيغ المصطلحية المتعلقة بنظرية الأدب اتساقًا مع قناعاته النظرية - السياسية والفلسفية. فمشروع «العالم» النقدى لم يكن له أن ينفصل بأى حال عن مشروعه السياسى- الفلسفى- النضالى، وهو المشروع الذى ينطلق من نظرة جدلية كلية للعالم، تنفى الانفصال وتنكر التجزؤ.

من هنا كان نضاله على الجبهة الثقافية- الأدبية مرتبطًا، على نحو وثيق، بالنضال على الجبهات كافة، سواء السياسية أو الفكرية أو الفلسفية أو حتى ما تولاه من مناصب إدارية. وعلى الرغم من كون الثقافة تمثل «البناء الفوقى»، أى أنها مجرد ناتج عن الوضع الاجتماعى الاقتصادى المثل «للبناء التحتى»، فإن أهميتها لا تقل فى التأثير على مجريات الصراع الطبقى والسياسى والوطنى عن أية عناصر أخرى، بل ربما سبقت هذه العناصر، وأثرت فيها. فهى «الوعى» الذى ستنطلق بمقتضاه كل أشكال الفعل التغييرى المتصور. فإذا كان النضال السياسى يستهدف القضاء على الاستغلال والقمع والقهر والانتصار للكادحين، وبخاصة من العمال والفلاحين، باعتبارهما الطبقتين الأكثر فاعلية فى عملية التغيير التاريخى، والممثلتين للقوى التاريخية الإستراتيجية الدافعة نحو مجتمع أكثر حرية وعدلًا، فإن ذلك يستوجب بالضرورة محاربة الأفكار والمفاهيم والقيم التى تبرر وتكرس وتشرعن مفاهيم الاستغلال والتخلف وقهر الطموح الإنسانى فى التحرر والانعتاق. على نحو ما يتمثل فى ثقافة التقليد والاتباع التى تقوم على تقديس الماضى ومحاربة التقدم والتغيير، فضلًا ثقافة الهزيمة والانبطاح أم قوى الاستغلال والاستعمار، ومن ثم يأتى الفعل الإيجابى المتمثل فى طرح ونشر الأفكار والمفاهيم والقيم الممثلة لثقافة التقدم والعقلانية والعلم والحرية والعدل.

إنها، إذن، المعركة الكبرى الدائمة، حسبما يرى حسين مروة: «بين كل جديد وكل قديم، بين ثقافة تنعكس فيها آراء ومفاهيم وأفكار وقيم تسند مصالح فئة من المجتمع يكاد يتلاشى دورها التاريخى وينقضى، وبين ثقافة تنعكس فيها آراء وأفكار ومفاهيم وقيم تريد أن تدل على مكان فئة تلد فى المجتمع جديدًا، لكى تنقل هذا المجتمع إلى دور تاريخى جديد، ثم لكى ترفع هذا المجتمع إلى منزلة أرحب وفضاء أوسع وإنسانية أسمى وحياة أجمل وأفضل» (١).

ولعل هذا المنحى فى فهم أهمية العمل الثقافى «العضوى»، المرتبط على نحو وثيق بالممارسة العملية والانخراط فى العمل السياسى المباشر، بل والمؤسس لمفاهيمه، والقائد لوعيه، هو نفسه ما أكده كل من محمود العالم وعبد العظيم أنيس فى مقدمة الطبعة الأحدث من كتابهما «فى الثقافة المصرية» حيث يقولان: «فى الأربعينيات وبداية الخمسينيات، ومع مخاض النضال الوطنى والاجتماعى للشعب فى مرحلة تاريخية جديدة، أخذت تتجلى فى بنية الأدب وأساليبه مظاهر أخرى تتجاوز مدرسة المهجر ومدرسة أبوللو، متواكبة ومتفاعلة مع نهوض حركة وطنية ديمقراطية


حسين مروة



ذات آفاق اجتماعية جديدة، طبعت هذا الإبداع الجديد بطابع واقعى» (٢)، فالكشف عن طبيعة «الأدب الجديد»، أو «الظواهر الجديدة» فى الأدب، لم يكن منفصلًا، بأى حال، عن الكشف عن طبيعة الواقع السياسى الجديد. والمؤلفان لم يتجها لتحقيق.. «هذا المسعى النظرى النقدى فى الأدب فحسب، وإنما كان يتضمن (المقصود مقال الأدب بين الصياغة والمضمون الذى ورد فى الكتاب المذكور) مسعى نقديًا اجتماعيًا وسياسيًا كذلك. فلقد كانت معركة الديمقراطية محتدمة فى مصر آنذاك، وكان مقالنا ذو الطابع الأدبى الخالص سلاحًا من أسلحتها» (٣).

وهو ما يعنى أن الحركة الأدبية النقدية الجديدة إنما جاءت لتترجم وضعية مثلتها مرحلة تاريخية جديدة، كانت ذاخرة بالوعود والآمال الكبار فى التحرر والانعتاق، واحتدام الصراع بين قوى آفلة تحارب معركتها الأخيرة، وأخرى بازغة تقبض على الحلم بيديها ليستحيل واقعًا متجسدًا تكاد تراه العين وتلمسه اليد. ومن هنا كانت ضرورة استخدام الأدوات والأسلحة كافة، ومن بينها سلاح الوعى - الفكر والفن والأدب، سلاح الثقافة.

هذا الارتباط الوثيق بين الأدب والواقع، يمكن ترجمته فلسفيًا وسياسيًا بالارتباط بين «البناء الفوقى» و«البناء التحتى». ويمكن ترجمته كذلك، جماليًا ونقديًا، بالارتباط بين «الشكل» و«المضمون». فـ «الوعى» لا يمكنه إلا أن يكون مرتبطًا بـ«الوجود» وناتجًا عنه، وإذا كان الأدب شكلًا من أشكال الوعى، فإن الواقع يمثل الوجود، ومن ثم يصبح التغيير الذى يمكن أن يلم بطبيعة الوجود متطلبًا لتغيير مماثل فى أشكال الوعى، فالوعى هو «شكل» الوجود، والوجود هو «مضمون» الوعى. والعلاقة بينهما حتمية وإن كانت ذات طابع جدلى متغير يحكمه قانون (الوحدة والصراع).

والسؤال الآن هو كيف تجلت هذه الرؤية فى نطاق الممارسة النقدية عند محمود أمين العالم؟ وهل اتخذت شكلًا واحدًا أو طابعًا ثابتًا لم يتغير أم تطورت وتحولت؟ وما ملامح هذا التغير ومراحله؟

من الواضح أن العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه (وهو أساس المعركة التى نشبت فى أوائل الخمسينيات) لم تكن بذات الوضوح، الذى رأيناه بين الأدب والواقع، فلقد لاحظنا أن هناك تسميات متعددة يتم إطلاقها فى مراحل متعاقبة، من قبيل: «التكامل العضوى» و«التآزر»(٤). ثم بعد ذلك يتم طرح مفهوم مثل: «التداخل»(٥) وتارة ثالثة يطرح مفهوم «العلاقة الجدلية»(٦).

إن رؤية محمود أمين العالم للأدب لم تتوقف عند الذى قدمه، هو وعبد العظيم أنيس، فى بداية خمسينيات القرن الماضى. بل تطورت، تلك الرؤية، وتغيرت وأخذت مناحى لم تكن مطروحة من قبل. وذلك إما نتيجة لارتقاء الوعى النظرى للعالم وزيادة خبرته ومعرفته بخصائص العمل الأدبى، وطبيعته النوعية، التى تجعله يحمل داخله قانون تطوره النوعى والجمالى الخاص، وإن تم ذلك بغير انفصال عن قانون الحركة الاجتماعية العام. وإما يكون هذا التطور فى رؤية محمود العالم النقدية، نتيجة للتطورات الهائلة التى طرأت على النظرية النقدية وإجراءات البحث فيها، خلال الربع الأخير من القرن العشرين، وقد أضحى لزامًا عليه أن يتفاعل معها على نحو إيجابى، يثرى فيه رؤيته النقدية ويجعلها متواكبة مع تلك التغيرات. وفى الوقت نفسه، يسهم فى الارتقاء بالنظر النقدى العربى الذى كاد أن يسلم نفسه بشكل كلى للاتجاهات الشكلانية التى تكاد تبتر أية علاقة بين المنتج الأدبى وما يقبع خارجه من عوامل وعوالم.

وسنحاول فى السطور المقبلة دراسة مراحل تطور هذه الرؤية النقدية عند محمود أمين العالم، وذلك عبر المحاور التالية:

تآزر الشكل والمضمون

تداخل الشكل والمضمون

جدل الشكل والمضمون



طه حسين

أولًا: تآزر الشكل والمضمون

كان للمقال الذى نشره الدكتور طه حسين فى جريدة الجمهورية القاهرية بتاريخ ٥ / ٢ / ١٩٥٤ دورٌ كبير فى تفجير هذه المعركة الأدبية الكبرى التى نشبت بينه من ناحية، وبين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية أخرى. فقد قدم طه حسين فى هذا المقال تصوره لطبيعة الأدب الذى يعبر -للغرابة- عن تصور المدرسة الكلاسيكية، وهو يرتكز على أن «اللغة هى صورة الأدب، وأن المعانى هى مادته»، إلى جانب عنصر ثالث لم يفصل القول فيه ولم يحدد موقعه بين العنصرين السابقين، وربما ذكره بتأثير من وعى رومانتيكى مكتسب من ثقافته الأوربية، أسماه «عنصر الجمال»(٧) (نص المقال منشور فى جريدة أخبار الأدب بتاريخ ١٨/



جيمس جويس

١/ ٢٠٠٩). وربما كان يقصد أنه ناتج عن العنصرين السابقين أى «اللغة» و«المعانى».

وخطورة هذه النظرة تكمن فى أنها تقوم على أساس الفصل بين اللغة والمعانى، بحيث يمكن تصور أن اللغة إنما هى وعاء فارغ يمكن ملؤه بأية معانٍ، وأن المعانى بدورها إنما هى أطياف هائمة تبحث لها عن لغة تتجسدها أو شكل تتلبسه. وهذا أمر يتأبى على التصور المجرد، أو الواقعى، فإذا جردنا اللغة من معانيها فكيف يمكن أن تكون؟ وكذلك الأمر لو جردنا المعانى من ألفاظها، فكيف يمكن أن نتصورها أو أن ندركها؟

إنها نواتج تلك الرؤية المثالية التى تقوم على الفصل بين الروح والأشكال، وتتصور عالماً مثاليًا هيوليًا متعاليًا، ولكنه قد يتعين فى أشكال محددة (٨).

وفى مقابل هذه النظرة تقوم الجمالية الماركسية على إقامة وحدة جدلية بين الشكل ومضمونه، فالأشكال عند ماركس تتحدد تاريخيًا بنوع المضمون الذى تحققه وتجسده، وهذا ما يجعلها تتغير وتتحول بتغير المضمون، فليس «للشكل أى قيمة ما لم يكن شكلاً لمضمون»(٩)، والعكس صحيح. فالجمالية الماركسية تقوم على إبراز الصلة الجدلية بين الشكل والمضمون وسط واقع لا ينى يتحول ويتغير طارحًا معطيات وشروكًا تاريخية جديدة، وبالتالى مفاهيم ورؤى وتصورات جديدة. ولقد حاول «العالم» التعبير عن هذا الفهم الماركسى على نحو متطور ونامٍ، كما سبق القول.

لقد استفز مقال طه حسين السابق الإشارة إليه محمود العالم وعبد العظيم أنيس، فقاما بالرد عليه بمقال عنوانه: «الأدب بين الصياغة والمضمون» (أُدرج ضمن كتاب: «فى الثقافة المصرية» ١٩٥٥)، حيث يرى الكاتبان، بداية، أن قصر مفهوم «الصورة» على اللغة فقط، وقصر مفهوم «المادة» على المعانى فقط، لا يكشف عن إدراك سليم لحقيقة الظاهرة الأدبية.. «ذلك أن اللغة أداة من أدوات الصورة، فإن قصرنا الصورة على اللغة، فقد تحدثنا لا عن الصورة، بل عن الأسلوب»(١٠). حيث تجرى التفرقة هنا بين الصورة والأسلوب، أى بين الصورة والطريقة الفنية التى تتجسد بها الصورة. فتصبح اللغة أداة فنية أسلوبية، تقوم على تجسيد الصورة، وليست هى الصورة نفسها.

إذن ماذا يمكن أن نعنى بالصورة؟ إن الصورة هى عملية التشكيل الأدبى ذاتها، إنها تلك العملية الداخلية الفاعلة.. «فى قلب العمل الأدبى لتشكيل مادته وإبراز مقوماته» (١١). فالصورة كيان وظيفى - بناء تشكيلى متفاعل ومتحول أبدًا. إن الصورة هى تلك التى تتناول المادة وتعيد بناءها وترتيب عناصرها، محولة إياها إلى جسد متعين فى شكل محدد له أبعاد واضحة. ووجود منظور محدد أو وجهة نظر واضحة هو الذى يحكم ويوجه هذا التشكيل. ولعل فى هذا ما يتفق وما قاله المنظر الماركسى جورج لوكاتش فى كتابه البكر: «تاريخ تطور الدراما الحديثة» (١٩١١) من أن.. «الشكل هو العنصر الاجتماعى الحقيقى فى الأدب» (١٢). أما المادة فهى بدورها ليست المعانى، فيما يذهب طه حسين، بل هى أحداث .. «لا من حيث هى أحداث وقعت بالفعل، ويشير العمل الأدبى إلى وقوعها، بل هى أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبى نفسه، ويشارك التذوق الأدبى فى وقوعها وتحققها، وهى بدورها عملية متشابكة متفاعلة يفضى بعضها إلى بعض إفضاءً حيًا لا تعسف فيه ولا افتعال» (١٣).

من هنا تصبح المادة هى مكونات العمل الأدبى ووحداته الممثلة لكينونته وجوهره، إنها عناصره الجوهرية التى يجرى تشكيلها وتحويلها على يد الأديب. ويمثل «العالم» لهذا المفهوم بمثالين: الأول من الرواية، والثانى من الشعر. فى مجال الرواية يختار رواية «عوليس» لجيمس جويس، ويقوم بتحديد مضمون الرواية أو مادتها بأنه «هو الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال الذى تتميز به الحضارة الحديثة وأبطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحركها الانحراف والشذوذ وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة» (١٤). أى أن مادة الرواية هى ما يتمثل فى مفاهيم وتحولات ورؤى وتصورات تحكم حركة الشخصيات وتوجهها من ناحية، وتعتمل فى عوالمهم الداخلية من ناحية أخرى، على نحوٍ يتوازى

مع ما يحدث فى الواقع الخارجى وينتج عنه فى ذات الآن.

وبالطبع يأخذ «العالم» على جويس أنه قد أبرز جانبًا واحدًا، ألا وهو الجانب المنهار من الحضارة الغربية، دون الجوانب الأخرى «المترقية والنامية من هذه الحضارة» (١٥) حسب قوله، وهو الأمر الذى ينطبق على «تى . إس . اليوت»، فى مجال الشعر، خاصة فى قصيدته: «الأرض الخراب».

إن مادة العمل الأدبى إذن يمكن أن تكون متضمنة فى مفهوم «المنظور» perspective الذى طرحه جورج لوكاتش وطوره من بعده لوسيان جولدمان إلى مفهوم «رؤية العالم» world vision ، حيث يمثل الوعى بالذات والوجود والرؤية المتطورة النافذة للعالم، الخاصة بالكاتب، مدخله الرئيسى ومادته الأساسية لبناء عمله الفنى. وبدون هذا الوعى وتلك الرؤية لن يجد الكاتب ما يقوله، أو سيقول ما لن يستطيع النفاذ إلى الوضعية الإنسانية فى أكثر تعيناتها صدقًا وحقيقية. حيث يعتبر الكاتب هنا، بوعيه وانحيازاته أكثر من مجرد ذاته المفردة، لكن يمكنه أن يعبر عن طبقة اجتماعية أو شريحة إنسانية كاملة (١٦).

وعلى الرغم من أن طه حسين يؤكد على أن صورة الأدب ومادته لا يفترقان، أو هما شىء واحد (١٧)، وهو ما يتفق معه فيه «العالم»، فإن طه حسين ينفى كون الأدب مجرد تكوين من ثنائية اللغة والمعنى، كما أسلفنا. كما أن الصورة والمادة -على إطلاقهما- ليستا مجرد عنصرين متجاورين ومتلازمين. بل هما، معًا، يمثلان مركبًا عضويًا «يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملًا عضويًا حيًا» (١٨).

إن هذا التكامل هو نفسه ما يسميه «العالم» تآزرًا فى موضع آخر، كما يعتبر أن وجود هذا التكامل والتآزر إنما هو من سمات الأعمال الجيدة، أما الأعمال الرديئة فهى التى تختل فيها هذه العلاقة، ويمثل على ذلك بالسيريالية والمستقبلية (١٩).

ولعلنا نلاحظ فيما سبق سيطرة النظرة القائمة على

طه حسين ينفى كون الأدب مجرد تكوين من ثنائية اللغة والمعنى

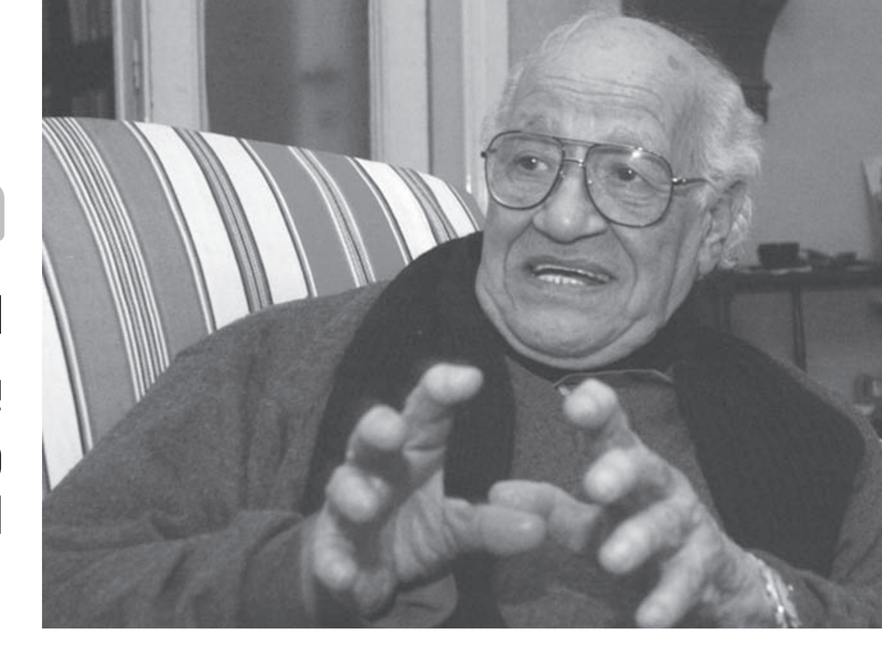
يثير محمود أمين العالم قضية الصورة والمادة فى كتابه «تأملات فى عالم نجيب محفوظ»

جورج لوكاتش

التمييز الحاد بين الصورة والمادة، خاصة عندما يقول: «إن الأدب صورة ومادة ما فى هذا شك» (٢٠)، وأن العلاقة القائمة بينهما إنما هى علاقة عضوية قائمة على التآزر والتكامل.. مع ملاحظة ما فى هذه العلاقة من استقلال نسبى لكل منهما عن الأخرى، بحيث يمكننا تصور أنهما يمكن ألا يتآزرا أو يتكاملا فى الأعمال الضعيفة (التى تركز على الشكل دون غيره)، وهو على أى حال لم يشرح هذا الأمر، واكتفى بذكر مثالى: السيريالية والمستقبلية. إن هذه النظرة، وإن كانت منطلقة من أسس ماركسية - مادية جدلية، فهى تبدو كما لو كانت تكتشف مناطق جديدة وتبشر برؤى غير معروفة من قبل. وأظن أن «العالم» هنا -فى هذه المرحلة- لم يكن قد أتيح له بعد الاطلاع على دراسات بليخانوف أو لوكاتش وكبار منظرى الأدب فى الماركسية، بحيث جاءت نظرته تركيبية، أكثر منها جدلية. ولسوف تتواصل هذه النزعة فى المرحلة التالية، وإن كان على نحوٍ مختلف.

ثانيًا: تداخل الشكل والمضمون

ومن جديد يثير محمود أمين العالم قضية الصورة والمادة فى كتابه «تأملات فى عالم نجيب محفوظ» (١٩٧٠) لكى يعدل قليلًا من ما توصل إليه سابقًا باتجاه محاولة إيجاد علاقة أكثر عمقًا وأكثر وثاقة بين «الصورة والمادة»، فهما هنا ليستا متكاملتين ومتآزرتين، بل إن الصورة لا يمكن فصلها عن المضمون، تكاد تتماهى معه، فيشكلان معًا وجودًا واحدًا لا يمكن تجزئته ولا التفريق



الإنسان هو الذى يضع الحدود الإدراكية والتصورية للأشياء ويصوغ لها مقولاتها وقوالبها

بين عناصره، يقول: «إن صورة الشىء لا تكاد تنفصل عن حقيقة إدراكه بل عن حقيقة وجوده كذلك» (٢١)، فما من عمل «بغير صورة، بغير شكل، بغير صياغة»، حسب قوله مستطردًا فى صدر الصفحة التى جاء فيها الاقتباس السابق. مسويًا فى ذلك بين كونه من أنصار الفيلسوف الألمانى (إيمانويل كانت) المثالى القائل بإن الإنسان هو الذى يضع الحدود الإدراكية والتصورية للأشياء ويصوغ لها مقولاتها وقوالبها، وبين كونه مختلفًا عنه عندما يعتقد بأن صورة الشىء ومقولته الإدراكية والتصورية جزء من طبيعته الموضوعية. مقرًا بأنه فى كلتا الحالتين لا يمكن معرفة الأشياء بغير صورها. فتصبح صورة الشىء غير قابلة للانفصال عن حقيقته، بل هى جزء من هذه الحقيقة. ورغم الفارق الواضح بين النظرتين، من حيث الأولى تتحدث عن مجرد الإدراك الذى قد يكون ذا مستويات ودرجات مختلفة، لا عن الحقيقة الموضوعية التى توجد بذاتها وفى ذاتها بصرف النظر عن درجة الوعى بها، إلا أن هناك تأكيدًا واضحًا فى نهاية المطاف، يقضى بعضوية العلاقة بين الصورة والشىء. إلا أنه يردف ذلك مباشرة بقوله: «فهناك من الأشياء ما يرتبط وجودها ارتباطًا وثيقًا بصورتها، وهناك من الأشياء ما قد تتخلخل فيه هذه الرابطة ولا تستقر» (٢٢). إن حرف «الفاء» فى كلمة «فهناك» يسمى فى اللغة العربية «بالفاء الاستئنافية»، وهى تعنى الإقرار بما جاء قبلها، ومن ثم عليها الإتيان بالدليل على صحته بما بعدها. غير أننا نلاحظ تزعزعًا واضحًا فى العبارة الأخيرة فى علاقتها بما جاء قبلها. فالعالم يحاول التدليل على صحة أن هناك من الأشياء ما قد تتخلخل فيه الرابطة بين الصورة والشىء بالفارق بين الشجرة والسحابة، فالشجرة يرتبط شكلها بوظيفتها وهو شكل مستقر ومستمر باستمرار الوظيفة واستقرارها، أما السحابة فإن قابليتها لتغيير شكلها لا نهاية له.. «فقد تكون وجه طفل، أو هيكل امرأة عجوز، أو عربة غليظة، أو زهرة شفافة» (٢٣)، ثم يعود بعد ذلك ليقرر أن هذا التغير الصورى - الشكلى للسحابة، إنما هو فى النهاية يمثل صفة شكلية لها ورمزًا من رموزها، وهنا يحق لنا أن نتساءل عن جدوى مقارنتها بالشجرة ما دامت الحصيلة واحدة فى النهاية.

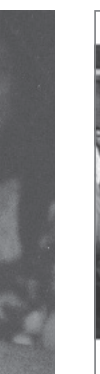
ويبدو أن هذا الأمر كان مجرد استطراد تفصيلى أملاه السياق دون حاجة ضرورية إليه، لأنه يردف ذلك، فى الفقرة التالية مباشرة، بإعادة التأكيد على العلاقة الصميمية بين الشكل والوظيفة، مدللًا هذه المرة «بالعجلة»، من زاوية الارتباط الحتمى بين شكل العجلة ووظيفتها. فالاستدارة ليست مجرد إطار خارجى، بل هى ملمح أساسى من وجودها.. «ويحقق وظيفتها، ويبرز فاعليتها، وبغير هذه الاستدارة الشكلية، تفقد العجلة وجودها (..) بل تصبح موضوعًا آخر، ووظيفة أخرى، وجودًا آخر» (٢٤). وهو الأمر الذى يمكن أن ينطبق على باقى الموجودات الأخرى، من الدبوس إلى الصاروخ، بحيث يصبح أى تغيير فى شكل المادة بمثابة تغيير فى موضوعها كذلك.

ورغم الرائحة الأرسطية التى يمكن أن نشتمها فى هذا الطرح، من حيث اعتبار أرسطو أن الصورة أهم علة من علل وجود الشىء. ورغم إقرار «العالم» بقرب هذا الطرح من أرسطو، إلا أنه يعمد إلى الكشف عن طبيعة العلاقة الكمية التى تربط بين العلل الأربع لوجود الشىء، ومنها علة الصورة، وإغفال علاقة التفاعل القائمة بينها، ولكن بما لا يخفى إعجابه بهذا الاحتفال بالصورة عند أرسطو وإذا جئنا لتطبيق هذا الطرح على الأدب فإنه يؤكد أن الصورة أو الشكل تكاد تمثل جوهر العمل الأدبى، يقول: «إن الصورة أو الشكل أو الصياغة فى الأعمال الأدبية والفنية تكاد تكون جوهر ما يكون به الأدب أدبًا والفن فنًا».

وهنا يصبح الشكل بالنسبة للأدب والفن هو الذى يجعل منه أدبًا وفنًا، ذلك أن موضوعات الأدب متوارية وكامنة فى نفوس الناس أو واقعهم الاجتماعى، ولكنها عند هذا الحد لا تعد أدبًا أو فنًا، أما إذا توفر لها الأديب والفنان وقام على طرحها وتشكيلها فى قصيدة أو قصة أو ما لا شابه فإنها عندئذ تعد أدبًا أو فنًا. إن هذا التشكيل وهذه الصياغة هما الفارق بين كون هذا الموضوع أدبًا - فنًا أو غير ذلك. وإذا كانت جميع أجناس الأدب والفن فيها من الطبيعة والوجود المعاش ما يمثل موضوعًا لها، فإن الموسيقى تتفرد هنا لأن موضوعها هو شكلها فى نفس الآن، وهى.. «علاقات شكلية بين الأصوات وتنويع وتنمية









عبد العظيم أنيس

لها وارتفاع بها إلى مستوى رائع من البناء التجريدى» (٢٥). و«العالم» لا يقصد بالطبع أن الموسيقى نوع معزول عن الواقع الإنسانى، إنما يأتى بها باعتبارها مثالًا يمكنه أن يكثف فى دلالته تلك الوظيفة المانحة للشكل أو الشكل المؤهل للوظيفة. حيث لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون. وإن كان يميز بينهما فقط.

ثم يعود للتأكيد على النقطة التى سبق ذكرها فى المحور الأول من هذه الورقة من أن الأعمال الجيدة فقط هى التى يتسق فيها الشكل مع مضمونه، والعكس فى الأعمال الرديئة. وذلك مثل روايات ديكنز وفلوبير وكافكا، والعكس فى الحرب والسلام لتولوستوى، التى رغم قوتها وعظمة بنائها، لكنها مليئة بالاستطرادات والتزيدات التى لا يتطلبها (المعمار) الروائى.

على الرغم من هذه الوحدة العميقة بين الصورة والمضمون (فالصورة تكاد تمثل جوهر الأدب كما سبق)، وعلى الرغم من ذلك فإن بعض النقاد ينحون إلى محاولة الفصل بينهما فى مقابل من يحاول التوحيد المطلق بينهما مثل بينيديتو كروتشة. ومحمود العالم لا يقر أيا منهما، لأن كلا الفريقين قد فهم الشكل على أنه مجرد الصورة أو الصياغة، إلا أن الشكل عند «العالم» أعمق من ذلك، فهو: «عملية البناء الداخلى ومنهج تنمية الفكرة والموضوع والمضمون، هو المعمار الداخلى للعمل الأدبى أو الفنى» (٢٦). ألا يردنا ذلك إلى ما ورد فى المحور الأول من أن الشكل هو «العملية الداخلية الفاعلة فى العمل الأدبى». حيث يمثل الشكل عنصرًا أعمق من مجرد الملامح الخارجية إلى أن يصبح عملية البناء والتكوين والتطوير بما يمنح العمل الأدبى خصوصيته الأعمق من مجرد إتباعه لمظاهر تشكيل خارجية.

أخذت قضية «الشكل والمضمون» ثلاثين عامًا من عمر «العالم»

ولعلنا نلاحظ هنا تقدمًا واضحًا فى فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون، فهى ليست مجرد تآزر وتكامل، ولكنها أعمق بحيث يمكن أن يصبح الشكل هو المحدد للماهية والوظيفة معًا، إنه المحدد لمظهر وجوهر الشىء والعمل الأدبى. كما يبرز بوضوح وجلاء فى هذه المرحلة المصطلحان المترادفان: «المعمار» و«البناء» باعتبارهما جوهر الشكل، وليس مجرد المظهر الخارجى له. وإن بقى التفريق بين الأعمال الجيدة والرديئة على أساس قدرة الأولى على تحقيق التماهى بين الشكل والمضمون وعجز الثانية عن ذلك.

ثالثًا: جدل الشكل والمضمون

ويبدو أن «العالم» لم يكن مطمئنًا بالقدر الكافى لما توصل إليه فى الكتب السابقة حول قضية الشكل والمضمون، فإذا به يثير القضية ذاتها من جديد فى مقدمة كتابه «ثلاثية الرفض والهزيمة»، بحيث أخذت هذه القضية ما يربو على ثلاثين عامًا من عمر محمود أمين العالم منذ أول مرة أثيرت فيها عام ١٩٥٤، وحتى هذا الكتاب ١٩٨٥.

وهذه المرحلة الجديدة وإن لم تكن منفصلة عن المرحلتين السابقتين من حيث الإبقاء على ثنائية الشكل والمضمون والتمييز بينهما، إلا أن الجديد هنا يكمن فى إعادة تحديد طبيعة العلاقة بينهما، فهى ليست التآزر والتكامل، ولا التداخل والتماهى، وإنما هى «علاقة جدلية» تقوم باعتبارها قانونًا عامًا يحكم كل إبداع أدبى (٢٧). وقد يكون من الغريب أن يذكر هنا لأول مرة مصطلح «العلاقة الجدلية» من قبل مفكر لا يتوقف عن التأكيد على منطلقاته الماركسية - المادية الجدلية. ولكن ما يبرر ذلك ويسوغه هو ما ذكرته من أن مراحل الفكر النقدى عنده تتطابق مع مراحل تطوره السياسى



أول من تحدث عن البنيوية وأسماها بالهيكلية

- الفلسفى العام.

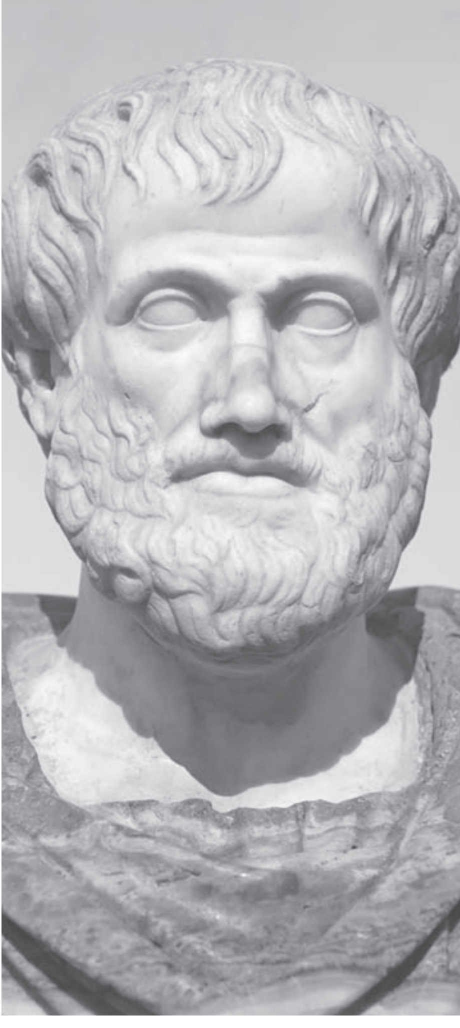
فى هذه المرحلة يعيد «العالم» التأكيد على ما غدا من الثوابت عنده، من أن خصوصية الأدب تكمن فى صياغته أو هيكليته أو بنيته، إلا أنه ينطلق إلى أبعد من ذلك، إلى التأكيد على أن الأدب إنما هو بنية دالة، ولهذا فهو ليس معطى فى ذاته رغم خصوصيته.. «بل هو معطى دال، وبالتالى غير معزول عن معطيات أخرى (...) والنص الأدبى كذلك رغم خصوصية صياغته وبنيته، هو بنية داخل أبنية أكبر، ولحظة داخل سياق زمنى وتاريخى، وهو معلول لملابسات نشأته النفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية، وهو معطى دال فعال ومؤثر فى هذه الملابسات نفسها» (٢٨).

حيث نلاحظ هذا الربط بين الأدب والظواهر، أو لنقل العوامل الثقافية والاجتماعية المكتنفة له، لا من حيث التماثل، كما رأينا فى المرحلة السابقة (الشجرة والسحابة والعجلة) بل من حيث علاقة الوحدة والصراع الرابطة بينهم، العلاقة الجدلية القائمة على الترابط والوحدة وتبادل مواقع الفاعلية والمفعولية بين هذه العناصر جميعًا. فالأدب ناتج عن واقع اجتماعى ونفسى وثقافى، وفى نفس الآن، هو عنصر فاعلية وتأثير فى كل أشكال هذا الواقع. وهذا الفهم لم يكن غائبًا بالطبع فى المرحلتين السابقتين، بيد أنه لم يكن فى بؤرة التركيز.

كما نلاحظ استخدام مفردات ومصطلحات جديدة على قاموس «العالم»، مثل مصطلح «بنية» و«هيكل» و«بنية دالة».. إلخ. وهى، كما هو واضح، ناتجة عن التأثر والتفاعل مع الموجة البنيوية التى ظهرت فى النقد العربى، بدءًا من أوائل الثمانينيات، مع إصدار مجلة فصول الفصلية القاهرية. غير أننى هنا لا بد أن أؤكد على أن علاقة «العالم» بالبنيوية واطلاعه عليها سابق على هذا التاريخ بحوالى سبعة عشر عامًا، فلقد كان هو أول من تحدث عن البنيوية وأسماها بالهيكلية، قبل أى كاتب عربى آخر عام ١٩٦٣. إلا أنه الآن يبدو أعمق فهمًا وأكثر وعيًا وهضمًا لهذا الاتجاه ولمشكلاته النظرية والتطبيقية وعناصره الإيجابية، فى ذات الوقت. حيث نلاحظ ما يشبه التبنى لأحد فروع البنيوية الأقرب إلى قناعاته النظرية، ألا وهو «البنيوية التوليدية»، والمسماة أيضا «بالتكوينية»، التى نشأت فى فرنسا على أيدى رينيه جيرار ولوسيان جولدمان فى بداية سبعينيات القرن الماضى، متأثرة بجهود جورج لوكاتش أحد أهم منظرى علم الجمال الماركسى فى القرن العشرين.

إن هذا التحديد لطبيعة النص الأدبى ولعلاقته بمعطيات الواقع الأخرى، ليستتبع تحديد طبيعة العلاقات داخل العمل الأدبى ذاته، بين شكله ومضمونه، أو بعبارة أكثر عصرية، بين بنيته ودلالته. بحيث نفهم أن البنية إنما هى مرادف الشكل أو الصياغة، وأن المضمون إنما هو مرادف الدلالة. هل هذا هو المقصود فعلًا؟ أم أن هناك معنى آخر يتجاوز ذلك؟ إن الأمر بالفعل لم يعد يقف عند الصياغة أو المضمون أو ما شاكل، بل حدث نوع من الاندماج الجلى الذى لم تعد معه التفرقة ممكنة، بل حل مصطلح جديد واحد ألا وهو «البنية الدالة»، التى تعنى التشكيل الفنى للنص الأدبى المحدد، بما يمنح «رؤية للعالم» على نحو محدد.

وهنا أيضًا يجرى التأكيد على مصطلحات قديمة- متجددة لم تكن مستخدمة فى قاموس محمود العالم فى السابق، مثل «الخاص» و«العام»، من حيث تمثيلها لطرفى العلاقة الجدلية المتمثلين فى: التجربة الفردية الذاتية الخاصة (سواء أنتجت أدبًا أو مجرد تجربة حياتية عادية)، والمتغير الاجتماعى - التاريخى العام، الذى يفرض معطياته على الجميع. هنا يجرى استخدام هذين المصطلحين فى مجال الأدب. فإذا كانت العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون تمثل القانون «العام»، فإن لهذه العلاقة خصوصيتها.. «بالنسبة لكل عمل أدبى على حدة» (٢٩). ولا تتحقق هذه العلاقة «العامة» إلا عبر ما هو «خاص»، بما يعطى أشكالًا تحقق هذه العلاقة آفاقًا لا حدود لها ولا نهاية. إن هذا التجلى الخاص نفسه هو الذى يعطى بدوره القانون العام صفته الزمنية والتاريخية المحددة ويجعله نسبيًا وإنسانيًا وليس مجردًا أو مطلقًا.. يقول «العالم»: «وإذا كانت الدراسة الأدبية (...) تسعى حقًا لتحديد القوانين العامة


أرسطو

للإبداع الأدبى تحديدًا علميًا دقيقًا، فشرط علميتها هو تاريخيتها كذلك، أى خصوصيتها المشروطة تاريخيًا» (٣٠).

هكذا يجرى الاتساق والانسجام بين العناصر المعرفية المحددة لطبيعة الظاهرة الأدبية من حيث شكلها ومضمونها، ومن حيث العلاقة بين الأدب وغيره من المعطيات الاجتماعية- التاريخية والثقافية، ومن حيث النظرية العامة وخصوصية التطبيق. فينتظمها جميعًا قانون الجدل.

ومن ثم، تتحرر العلاقة بين الشكل والمضمون لتصبح مندرجة ومتماهية فى علاقة مع كل أشكال الوجود، علاقة ذات طابع تاريخى زمنى، تتحرك فى صيرورة دائمة، وفى أخذ وعطاء لا يتوقفان.

ومن ثم، أيضًا يتحرر الأدب من سجنه فى خانة الشكل وينجو من فخ أن يكون مجرد لعبة لغوية جوفاء، لكى يصبح مصدر إمتاع وإغناءٍ لوعى الإنسان بذاته وعالمه. وكذلك يتحرر من أن يكون مجرد بيانات أو وثائق لا أثر للجمال فيها، وصولًا إلى أن يكون بناءً فنيًا جماليًا دالًا.

هكذا تتواصل الرحلة المتطورة للكدح الذهنى المخلص والدءوب والصادق العزم، المليء بحب المعرفة وعشق الحقيقة ودوام التعلم، عند الأستاذ الجليل محمود أمين العالم. لكى تصبح سيرته هو الخاصة تمثيلًا للتمسك بالنظرية العامة، ثم التحول النسبى داخلها، حسب المعطيات المعرفية والتاريخية لزمن كل مرحلة.

هوامش

1 حسين مروة، مقدمة كتاب فى الثقافة المصرية، ط١، دار الفكر الجديد، القاهرة، ١٩٥٥، ص٣.

2 محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، مقدمة كتاب فى الثقافة المصرية، ط٣، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩، ص١٧.

3 نفسه، ص١٧.

4 المصدر السابق، ص٤٤.

5 محمود أمين العالم، تأملات فى عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠، ص١٢.

6 محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربى، القاهرة، ط١، ١٩٨٥ ص ٤٤.

7 نص المقال منشور فى جريدة أخبار الأدب القاهرية، بتاريخ ١٨ / ١ / ٢٠٠٩.

8 انظر: فريدريك هيجل، محاضرات فى فلسفة التاريخ، الجزء الثانى (العالم الشرقى)، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٦، ص٨.

9 تيرى إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يونيو ١٩٨٥، ص٢٧.

10 فى الثقافة المصرية، سابق، ص٤٠.

11 نفسه، ص٤١.

12 جورج لوكاتش، تاريخ تطور الدراما الحديثة، بالمجرية، بودابست، ١٩١١، ص ٧١.

13 فى الثقافة المصرية سابق، ص٤١.

14 نفسه، ص٤١.

15 نفسه، ص٤٢.

16 راجع: البنيوية التكوينية والنقد الأدبى، مجموعة مؤلفين، مراجعة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤.

17 فى الثقافة المصرية، سابق، ص٤٠.

18 نفسه، ص٤٤.

19 نفسه، ص٤٤.

20 نفسه، ص٤١.

21 تأملات فى عالم نجيب محفوظ، سابق، ص١٢.

22 نفسه، ص١٢.

23 نفسه، ص١٣.

24 نفسه، ص١٣.

25 نفسه، ص١٥.

26 نفسه، ص١٦.

27 نفسه، ص١٩.

28 ثلاثية الرفض والهزيمة، سابق

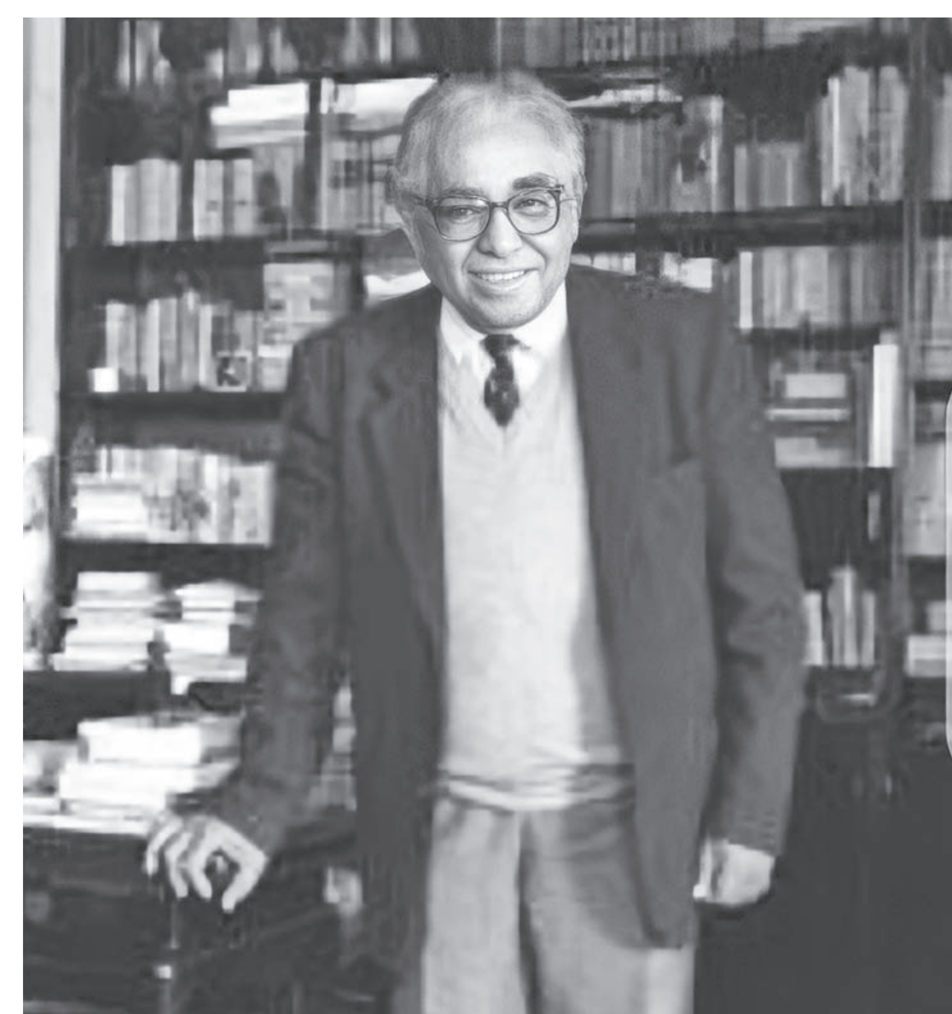
29 نفسه، ص٢٢.

30 نفسه، ص٢٣.

بدر الديب

الحلقة المفقودة فى قصيدة النثر

عيد عبد الحليم



«سوف أذهب راضيًا رقيقًا
فى هذا الليل الوديع
فما أسعد الروح ببلوغ هذا الشاطئ الأبدى المريح
حيث تعود الروح إلى كل الكل
وتنتهى تلك الفردية الموجعة للحياة»

هكذا أنشد «بدر الديب» فى مؤلفه الأخير الذى صدر قبل وفاته بشهور قليلة «مقطوعات مرغمة» نشيد العودة بفلسفة شيخ جرَّب الحياة وعاشها وأثَّر فى تفاصيلها عبر رحلة اقتربت من الثمانين عامًا. غنى لها، وكشف بإبداعه مناطق مسكوتًا عنها، ورغم ذلك يرى الموت:

اكتمال فى نقص
فيه راحة وروح
وخلاص من العيب والخلل
الذى فى كل روح

ولعل أهم ما ميّز تجربة بدر الديب الشاعر والمترجم والقاص - أمران:
الأول: التجريب بفضاءاته الشاسعة؛ حيث تداخل الأنواع الأدبية، دون النظر إلى أشكالها، ولكن الشرط الوحيد هو معيارية الرؤية، وجمالية اللحظة الإبداعية، عبر ثنائية يتضافر فيها الواقع بتفاصيله المتكدسة والتراث العربى والإنسانى بحكاياتها وشخصياتها.
الأمر الثانى: هو العزلة التى اختارها «الديب» اختيارًا؛ حيث ضرب حول نفسه سياجًا من العُزلة جعله يبتعد عن الحياة الثقافية لسنوات طويلة، رغم أهمية وجوده فيها.
ومن يستطيع أن ينسى أنه هو الذى قدّم الشاعر صلاح عبد الصبور فى ديوانه الأول «الناس فى بلادى» الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٧، وما لا يعلمه الكثيرون أن «الديب» - أيضًا - قدّم لتجربة محمود أمين العالم الشعرية، التى لا يلتفت إليها كثيرًا، نظرًا لأن الكثيرين ينشغلون بالنواحى الفكرية لناقدنا الكبير دون أن يتطرقوا إلى دواوينه الشعرية الثلاثة، وللديب مقالات متعددة حول تجربة «العالم» التى كانت تنحو فى الأربعينيات منحى الواقعية الاشتراكية فى الأدب.



عناصر التكوين

وُلد بدر الديب بحى شبرا بالقاهرة عام ١٩٢٦، وتخرج فى كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٤٦، ثم سافر إلى فرنسا لدراسة علم الجمال فى جامعة السوربون، ولم يكتفِ برحلته مع فلسفة الجمال؛ بل جذبته فكرة المكتبة الثقافية؛ فسافر إلى «كولومبيا»، وحصل على الماجستير فى علوم المكتبات عام ١٩٥٣، ثم درجة الدكتوراه فى يناير ١٩٦٠.

وكما قُلت سابقًا إنه كان مشغولًا بهمّ إبداعى قائم على التجريب فى عناصر العمل الأدبى - ربما يعود ذلك إلى قراءاته الموسوعية - فى الأدب الفرنسى خاصة، ودراسته المتعمقة للشعراء المهمشين المتمردين فى هذا الأدب، مما أعطاه مساحة فكرية للتنوع فى الأداء الكتابى؛ فكتب قصيدة النثر فى عام ١٩٤٨ فى كتابه الأول «حرف الحاء» الذى نشر بعد أربعين عامًا من كتابته، وتحديدًا عام ١٩٨٨، وصدر عن دار المستقبل العربى، ثم جاءت من بعده تسعة دواوين نذكر منها «تلال من غروب»، و«السين والطلسم»، و«المستحيل والقيمة»، و«مقطوعات مرغمة»، وله مجموعة من الكتب القصصية والروائية، لعل أشهرها «إجازة تفرغ» ١٩٩٠، و«أوراق زمردة أيوب» ١٩٩٤، و«طريق الحائط» ٢٠٠٣.

الحكاية الشعرية

ولعل تجربة بدر الديب فى كتابة قصيدة النثر جاءت مواكِبة لتجربة شاعر سكندرى هو محمد منير رمزى الذى مات فى ريعان شبابه، وجمع قصائده الروائى إدوار الخـرّاط، وطُبعت لأول مرة فى منتصف التسعينيات عن دار شرقيات.

ويتميّز الخط الشعرى لديه بالاتكاء على الأسطورة والتراث وجزالة اللغة مع سلاسة فى اللفظ وإحكام فى البناء الدرامى، والاعتماد - بشكل أساسى - على ما يمكن أن نسميه «الحكاية الشعرية»، وهى طريقة فى الكتابة تمزج بين آليات الحكى الروائى والمجاز الشعرى بخيوطه المتشابكة ودلالاته المتعددة.

ولنأخذ مثالًا للمرحلة الأولى من تجربته التى اعتمد فيها على بنية سوريالية تتسم بالغموض الشفيف، وهى مقطوعة «أنا أرى» من كتاب «حرف الحاء» وقد كتبها عام ١٩٤٧ يقول فيها:

أرى من سقفى أرى فى وقفتى
أرى فى هشيمى كل شىء
أقد رأيت فى السماء جريمة القمر
إنه مقتول وعلى يدى دمه
أنا برىء ولكن القمر قد قتل







دراسته المتعمقة للشعراء المهمشين المتمردين فى الأدب الفرنسى أعطته مساحة فكرية للتنوع فى الأداء الكتابى

أأنا برىء ولكنى صارخ ومشنوق
إن على يدى دمه
فى السماء السوداء الباهتة بعد كأبعادى،
فى الظلمة الغارقة فى ذاتها حركة كحركتى
فى النجوم الخائفة الجافلة رقصة هى رقصتى

ومن قصائده بالغة العذوبة قصيدة «لعبة تودد الجارية» من ديوان «السين والطلسم»؛ حيث ذابت اللغة فى ثنايا النص الذى غلب عليه الطابع السردى بفضاءاته وتخومه الرؤيوية ذات الأبعاد العميقة؛ حيث تختلط البلدان بالوجدان، والتاريخ بأحلام الصباحات الجديدة، وما أجمل قوله:

كان أبى قد مات عن ثروة
وكنت أعمل كل جهدى أن أتحرك فيها
لم أكن أبذر ولم أكن أسرف
ولكننى كنت أعرف ما تستحقه اللحظة

لم تكن قصيدة النثر عند بدر الديب مثل القصيدة التى نكتبها نحن كأجيال جديدة فى الشعر العربى؛ حيث زخم التفاصيل وحيوية اللحظة، إنما قصيدة تجريبية على مستوى اللغة إذ يصنع من قماشة التراث المتسعة تندرات روحية تتسم بكلاسيكية ما، مغلفة برمزية ترمى بأحد خيوطها الدلالية على أرض الواقع وبقية الخيوط على أرض التاريخ؛ لكنها — فى وقتها — كانت مرحلة غير مسبوقة باستثناء ما فعله «حسين عفيف»، وما أنجزه فى مجال «الشعر المنثور».

وأريد هنا أن أؤكد على أن نص بدر الديب كان مرتكزًا فى أحد تجلياته على عنصر المفارقة، كما فى قصيدة «مجنون ليلى»، وهى من أروع ما كتب حيث الحكمة المقطرة تقطيرًا كأنها قطعة من الروح الإنسانية المعذبة:

كل عشق جريمة ترتكبها الروح
بلا مبرر أو هدف
وفى كل لحظة يمتلك قيس ليلى
بلا نقص أو تحرج
وليس للمجنون عشق عذرى
بل هو امتلاك كامل وفض كل عذرية
مجنون ليلى فى كل لحظة
يعيش قمة الجنس وقمة الموت
وهو ف فى كل حين لا يتنازل
عن لحظة أو قطعة أو ملمح من ليلى
فهى كلها له فى كل حين

وقد أدرك كاتبنا قيمة اللغة والدلالة حين قال فى نصه «نظرات لغوية»:

لحم اللغة مصنوع من الصورة والقيمة من الاستعارة والتشبيه والوصف
أما الزمن فهو وحده صورة غير مرئية لا أصل لها ولا نموذج.
ما أغرب لحم اللغة..
فإذا أوقعت فى الضمير
فقد دخلت المسرح إلى داخله
وأغلق عليك الستار

وبعد؛ فقد رسم بدر الديب على شفاه الشعر المعاصر ابتسامة هادئة تحمل فى طعمها قسوة المغامرة وفرحة الاكتشاف.

هل يمكن أن نقول إنه «مهندس قصيدة النثر المصرية فى بداياتها» الذى تناسته الأجيال المختلفة.

وأخيرًا: ستبقى «زمردة أيوب»، و«السين والطلسم»، و«حرف الحاء»، و«إجازة تفرغ»، وغيرها من أعمال «بدر الديب» علامة فريدة فى كتاب الإبداع المصرى والعربى.



د. محمد عبد الباسط عيد

ناقد

لقد أخطأت التقدير.. أعتذر إليكم!

لعلك لا تذكر أن كاتبًا عربيًا توجّه إلى قرّاءه بهذه العبارة البسيطة: أنا آسف..!

وهناك بالتأكيد ما يدعو إلى الأسف؛ فما أكثر سوء التقدير الذي قد نقع فيه جميعًا، ليس لأننا بشر نخطئ كما نصيب فحسب؛ وإنما لأننا بشر نعيش فى عالم متغير إلى أقصى حدّ، ومهما كانت قدرتنا على المتابعة ومحاولة الإحاطة بما نتناوله من موضوعات إلا أنها محدودة؛ ولذلك فنحن نخطئ، وحين ندرك ذلك؛ فيجب أن نعتذر..!

والكتابة -كما تعرفُ- انحياز، ومن الضرورى أن نُفرّق بين الانحياز إلى الهوى أو إلى جماعة معينة: (سياسية أو عقدية أو مذهبية...)؛ فالانحياز إلى الهوى أو إلى جماعة معينة موجود دائمًا، وهو أمر لا أخلاقى، ويرتبط بالدعاية وتحقيق المكاسب ودفع المضار، ولا علاقة له بفكرة الكتابة التى هى انحياز إلى قيم ومبادئ مجردة وثابتة. والمبدأ ثابت، وكل مبدأ يقتضى رأيًا يتجسّد فى المكتوب، وهذا الرأى بمثابة «الموقف»، وقد تتغير مواقف الكاتب نتيجة سوء التقدير أو لنقص فى المعلومات؛ فيبتعد- بدرجة أو أخرى- عن «المبدأ» المجرد.

وفى عصر مثل عصرنا لا شىء يبقى فى الخفاء طويلًا؛ فسريعًا ما ينكشف ما كان مستورًا أو مجهولًا، ومعه يكتشف الكاتب أن رأيه لم يكن صائبًا فى هذا الموقف أو ذاك، وهنا يجب أن يخرج إلى قرائه ليقول لهم: أنا آسف.. لقد أخطأت ..!

وهذا يعنى أنه يعمل على إعادة ترميم صورته فى أذهان القُرّاء، وتدعيم «إيتوس» Ethos الكاتب الذى يوالى «الحق» حيثما تبيّن له، ولا يستنكف أن يعود إليه متى تأكّد له انحرافه عنه، ليس هذا فحسب، وإنما هو بذلك الفعل- أى الاعتذار- يُقدّم لهم القدوة والمثال؛ إذ يجب أن يعتذر الناس حين يخطئون..!

لقد تحدّث أرسطو كثيرًا عن أخلاق الخطيب أو الكُتّاب وقدرتها على استمالتنا إلى خطابهم، وأظنُّك تتذكر أن الهدف من الكتابة ينحصر فى أمرين:

الأول: استمالة القراء إلى الفكرة المطروحة وإقناعهم بها.

والآخر: تثبيت المؤمنين بها والمعتقدين بصوابها عبر تقديم المزيد من الحُجَج والأدلة.

وقد انشغل أرسطو والبلاغيون الجدد من بعده بتحديد آليات «الاستمالة» بالنظر إلى الكاتب أولًا، ثم بالنظر إلى الخطاب (المقالة أو الموضوع) ثانيًا، وبالنظر- أخيرًا- إلى القُرّاء أو المتلقين، وفيما يتصل بالكاتب؛ فقد أفاضوا فى الكلام حول أخلاقه على نحو ما تتبدى لنا فى خطابه؛ فالكاتب يقنعنا بأخلاقه، إذا كان خطابه يُقدّمه على نحو يجعله جديرًا بالثقة؛ فنحن نكوّن صورة ذهنية عن هذا الكاتب أو ذاك من خلال ما يكتب، ولن يعيره القرّاء أو المتابعون أذنًا صاغية إذا لم يفلح فى كسب ثقتهم، والقُرّاء لا يمنحون ثقتهم إلا لهؤلاء الذين يتبعون الحق والخير ولا يتبعون أهواءهم، وحين يبادر الكاتب فيقدّم اعتذاره إلينا لأنه أخطأ فى موضوع كذا أو كذا، فنحن- غالبًا- سوف نتقبل ذلك؛ فالرجوع إلى الحق -كما استقرت عليه ثقافتنا- فضيلة، وكل فضيلة تحتاج إلى قوة للتمسك بها.

ولكن أرسطو يحدثنا عن صورة الكاتب كما نستنتجها من خطابه، ولا يوجد كاتب يقول لك: يجب أن تسمعنى وتقتنع بكلامى لأننى كفء، أو لأننى قادر على تقديم الرأى السديد..! ولكنك بالتأكيد تستنتج هذه الكفاءة من المقال، بما يعنى أن هذه الصورة غالبًا ما تكون مُضْمَرة غير مباشرة.. فأرسطو معنيّ بصورة الكاتب كما تتجسد فى خطابه أو مقالته، إنه لا يهتم بصورته الخارجية أو على نحو ما تظهر فى الفضاء الاجتماعى (ماذا يقول الناس عنه؟)، وكثير من البلاغيين الجدد يتابعونه فى هذه النقطة.

ولكننا نعيش فى زمن آخر، وفى فضاء تقنى يُهيمن عليه التواصل السريع عبر منصات متعددة متشابكة، وهذا التغير منح الفضاء الاجتماعى قدرة أكبر على التأثير فى القُرّاء؛ فما كان يمكن أن يقال من آراء سلبية حول أحد الكُتّاب فى مجتمع ضيق زمن أرسطو وحتى قبل عقود قليلة فقط لم يعد كذلك اليوم؛ إذ يمكن لفيديو قصير لا يتجاوز دقائق قليلة أن يُظهر الكاتب متناقضًا أو كاذبًا أو متعدّد الولاءات وغير جدير بالمتابعة.. يمكن لهذا الفيديو سريع الانتشار أن يقوّض صورة الكاتب فى أذهان جمهوره أو قرّائه.. ولك أن تمدّ الحبل على استقامته لتسقط الفكرة نفسها على الإعلامى والسياسى ورجل الدين... الخ.

بلا شك، لا يجب إغفال صورة الكاتب على نحو ما تظهر لنا فيما يكتب أو يتكلم (أى فى خطابه)، أى على نحو ما يتكلم أرسطو، وفى الوقت نفسه لا يجب إغفال صورته على نحو ما تظهر فى الفضاء الاجتماعى، فتأثير الثانية فى ثقافتنا لا يقل عن تأثير الأولى، وقد تتفوق عليها.. وربما لهذا وُجِدتْ «ثقافة الاعتذار» التى تقرّ بأن ثمة انحرافًا ما قد حدث، وكل انحراف يحتاج إلى تصويب..!

10 حكايات عن صاحب «زمن جميل مضى»

لأول مرة.. سيرة

جابر عصفور

من واقع ملفه الجامعى



حلم الفتى بأن يكون مثل عميد الأدب العربى، وكان والده يداعبه بقوله: «يارب أشوفك مثل طه حسين»، من هنا لم يكن اختياره لقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة، سوى تحقيق لحلم أن يرى طه حسين، وأن يسير على خطاه، وعندما حصل على شهادة الثانوية العامة، اختار الدراسة فى هذا القسم، الذى عشقه قبل أن ينتمى إليه.
هذه حكاية من حكايات أرويها عن جابر أحمد السيد عصفور، من واقع ملفه الجامعى بآداب القاهرة.
بالتأكيد ما ورد فى الملف هو معلومات وثائقية مجردة؛ لكنها كاشفة عن جزء ليس باليسير لسيرته الذاتية، من هنا سعيتُ إلى الربط بينها وبين صاحب «فى نقد ثقافة التخلف»، اعتمادًا على مصادر أخرى من السيرة، مثل كتبه ومقالاته والأرشيف الصحفى.
هذا الربط قادنى إلى حكايات أخرى، ارتبط بعضها بطموحه، الذى عززه بإمكانيات هائلة، من قراءة مستفيضة، وتعلم للغات أجنبية، ومن عقل قادر على الفرز، ومن جرأة اكتسبها بشغفه وحبه لطه حسين وأستاذته د. سهير القلماوى، كما ارتبطت بعض هذه الحكايات بتدرجه الجامعى، فى حين تطرقت حكايات أخرى إلى مناصبه العامة التى شغلها، منذ التسعينيات وحتى ٢٠١٤.

طارق الطاهر

الحكاية الأولى

بعد أن حصل على الثانوية العامة الشُعبة الأدبية، فى ٢٩ يوليو ١٩٦١، من بندر المحلة الكبرى بالغربية، التحق جابر عصفور بقسم اللغة العربية بآداب القاهرة، ولم يكن له هدف سوى التفوق، وأن يُعيّن عضوًا بهيئة تدريسها، وبالفعل يحصل فى يونيو ١٩٦٥، على درجة الليسانس بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى بمجموع ١٨٠ من ٢٠٠.

وعلى الرغم من هذا التفوق وتخرجه فى يونيو ١٩٦٥، لكن الأوراق الرسمية، تذكر أنه تسلم عمله معيدًا بقسم اللغة العربية فى ١٩ مارس ١٩٦٦؛ فلماذا تأخر قرار تعيينه وهو الأول على دفعته؟

بالتأكيد الأوراق الرسمية تخلو من ذِكر السبب، لكن جابر عصفور نفسه روى ما حدث له، ونتج عنه هذا التباين فى التاريخ ما بين تخرجه وتعيينه، الذى كان فى مهب الريح، لولا تدخل الرئيس الراحل جمال عبد الناصر شخصيًا.

الواقعة أنه تم تجاهله من التعيين بالجامعة، واضطر للعمل مدرسًا بمدرسة «طوبار الإعدادية» بالفيوم، طبقًا لتوزيع وزارة التربية والتعليم؛ لكنه فى لحظة انهار، ولم يرض عن حاله؛ فاستنجد بالرئيس جمال عبد الناصر، وأرسل له خطابًا يشكو فيه الظلم الذى وقع عليه، ونسى هذا الخطاب. عندما ذهب للكلية بعدها بشهور، لمواصلة دراساته العُليا، وجد إدارة الجامعة بناء على تكليف من رئيس جامعة القاهرة، يبحثون عنه، ووجد بالفعل قرار تعيينه، الذى أعاد إليه أقدميته فى التعيين طبقًا لتاريخ تخرجه «يونيو ١٩٦٥»، وقد روى جابر عصفور قصة هذا الخطاب فى معرض القاهرة الدولى للكتاب فى فبراير ٢٠٠٩، فى الندوة التى أقيمت لتكريمه بمناسبة حصوله على جائزة اليونسكو للثقافة العربية فى ٢٠٠٨، تقديرًا لإنجازاته الثقافية؛ فيتذكر صاحب كتابات التنوير: «غير أن الأيام القصيرة التى تلت تخرجى لم تأتِ بما تشتهى السفن؛ فرغم أننى تفوقتُ وحصلتُ على أعلى الدرجات على دفعتى، إلا أننى لم أُعين معيدًا والسبب أنه كانت هناك منافسة بين عدد من الأساتذة ليعيّن كل منهم من يعتقد بأنه تلميذه وامتداد له، ولأننى كنتُ طالبًا خجولاً، أصبحت خارج حسابات المنافسين، ولم أُعيَّن معيدًا بالكلية، وقُمت بتسجيل نفسى لاستكمال دراستى العليا، وبدأت البحث عن وظيفة، فيما هو متاح، وكانت هناك مسابقة بوزارة التربية والتعليم لتعيين مدرسين، حصلتُ فيها على المركز السادس، وكان وقتها وزير التعليم هو السيد يوسف، وكنا نطلق عليه «السىء يوقف»؛ لأنه كان متشددًا جدًا، وكان من الأعراف أن يتم اختيار المتفوقين للتعيين بالقاهرة، ثم يُعيَن الباقين بالمدن والقرى الأخرى؛ لكننى وجدتُ نفسى قد عُينت فى قرية نائية بالفيوم، لأنه قام بتعيين خريجى دار العلوم بالقاهرة، ثم وزع خريجى كلية الآداب فى القرى، ووجدتُ نفسى وقد انتهت أحلامى بالحصول على الدكتوراه، وأن أكون طه حسين الجديد، إلى مدرِّس فى مدرسة «طوبار الإعدادية»، وبالقطع لم أستطع المداومة على الدراسات العليا لبُعد المسافة؛ فوجدتنى أكتب خطابًا إلى الرئيس جمال عبد الناصر عقب سماعى لخطبة من خطبه عبر الراديو؛ حيث كان يتحدث عن الديمقراطية وحرية الشعوب، فأرسلت له رسالة أشرح له فيها ما حدث لى من ظروف استبعادى من التعيين بالكلية ونهاية أحلامى، وأننى على حافة الانهيار، وأرسلت الخطاب فى اليوم التالى، ونسيتُ الأمر كله، وبعد عدة شهور ذهبتُ إلى الجامعة للمداومة على الدراسات العليا، فوجدت د. سهير تبحث عنى. ذهبتُ إليها؛ فقالت لى: «اذهب إلى رئيس الجامعة مشكلتك قد حُلت، وذهبتُ إلى مكتب رئيس الجامعة؛ حيث استقبلنى مدير مكتبه عندما علم باسمى بكثير من الحفاوة والتقدير، واندهشتُ لأن هذا الرجل نفسه هو الذى قام بطردى عدة

حصل على الليسانس وهو 21 عامًا.. بمجموع 180 درجة من 200

في حوار صريح مع أمين المجلس الأعلى للثقافة

د. جابر عصفور، أعكف على مشروع كبير لتطوير العمل

أن الاوان لتعديل نظام الجوائز



الجمهورية: ١٠ يونيو ١٩٩٣



جمال عبد الناصر

الأمناء العموم
للمجلس الأعلى للثقافة

م	الأمين العام	العام	
		من	الى
١.	أ/ يوسف السباعى	١٩٥٦	١٩٧٣
٢.	أ/ سعد الدين وهبه	١٩٧٣	١٩٧٧
٣.	أ/ عبد الرحمن الشرقاوى	١٩٧٧	١٩٨٠
٤.	أ/ محمد لمعى عبد الرحمن	١٩٨٠	١٩٨٢
٥.	أ.د/ عز الدين إسماعيل	١٩٨٢	١٩٨٣
٦.	أ/ أحمد عصام الدين الحينى	١٩٨٣	١٩٨٥
٧.	أ/ محمد أبو ضيف علام	١٩٨٥	١٩٨٦
٨.	أ/ حسين مهران	١٩٨٦	١٩٨٨
٩.	أ/ فؤاد زكى العرابى	١٩٨٨	١٩٨٩
١٠.	أ/ فكرى صالح	١٩٨٩	١٩٩٠
١١.	المستشار/ إبراهيم على حسن	١٩٩٠/١٢/٢٠	١٩٩٣/١/٢٢
١٢.	أ.د/ جابر عصفور	١٩٩٣/١/٢٤	٢٠٠٧/٣/٢٤
١٣.	أ/ على أبو شادى	٢٠٠٧/٣/٢٥	٢٠٠٩/١١/١٥
١٤.	أ.د/ عماد أبو غازى	٢٠٠٩/١١/١٦	٢٠١١/٤/٦
١٥.	أ/ عز الدين شكرى فشير	٢٠١١/٤/٧	٢٠١١/٨/١٣
١٦.	أ.د/ شاكر عبد الحميد	٢٠١١/٨/١٤	٢٠١١/١٢/١٩
١٧.	أ.د/ كاميليا صبحى	٢٠١١/١٢/٢٠	٢٠١٢/٢/١١
١٨.	أ.د/ سعيد توفيق	٢٠١٢/٢/١٢	٢٠١٤/٦/٢٣
١٩.	أ.د/ محمد عفيفي	٢٠١٤/٦/٢٥	٢٠١٥/٦/٢٥
٢٠.	أ.د/ محمد أبو الفضل بدران	٢٠١٥/٦/٢٥	٢٠١٥/١٠/٣٠
٢١.	أ.د/ أمل الصبان	٢٠١٥/١١/١	٢٠١٦/١١/٢٦
٢٢.	أ.د/ هيثم الحاج	٢٠١٦/١١/٢٧	٢٠١٧/٤/٢٣
٢٣.	د/ حاتم ربيع	٢٠١٧/٤/٢٤	٢٠١٨/٤/٢٣
٢٤.	أ.د/ سعيد المصرى	٢٠١٨/٤/٢٤	...٤/١٦
٢٥.	أ.د/ هشام عزمى	٢٠١٩/٤/١٧	حتى ...

٢٠٢٢/٣/٧

أمناء المجلس الأعلى للثقافة بدءًا من يوسف السباعى مرورًا بـ «جابر عصفور» وصولًا للدكتور هشام عزمى

رغم تفوقه لم يعين معيدًا.. بل معلمًا بمدرسة إعدادية بالفيوم

مرات عندما حاولتُ مقابلة رئيس الجامعة للشكوى من عدم تعيينى كمعيد، واعتقدت أن تبدل الأمر جاء نتيجة لتدخل د. سهير القلماوى للدفاع عنى، وأنها استطاعت أن تحل لى المشكلة، وبعد دقائق معدودة وجدتُ رئيس الجامعة بنفسه يخرج من مكتبه لاستقبالى، ويبشرنى بأن كل شىء قد انتهى. وعلىَّ استلام عملى».

حتى هذه اللحظة كان يعتقد د. جابر أن أستاذته سهير القلماوى هى التى حلت له مشكلته، لكن أمين عام الجامعة يكشف له عن السر، وهو تدخل جمال عبد الناصر: «فوجئت بأمين عام الجامعة يقول لى دوختنا وهو يخرج خطابى الذى أرسلته إلى عبد الناصر، وقد وقع عليه بنفسه».

الحكاية الثانية

بعد شهور قليلة من تعيينه معيدًا، يسجِّل عصفور رسالة الماجستير بعنوان «الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث» بإشراف د. سهير القلماوى، وبعد فترة يعود لها بالفصل الأول من الرسالة؛ لكنها لا تنظر إلى هذه الأوراق، وتكتب له قائمة طويلة بمراجع إنجليزية، وتطلب منه أن يذهب إلى مكتبة الجامعة الأمريكية، ليطلع عليها بلغتها الأصلية، وبعد عام كامل استطاع الباحث أن ينتهى من قائمة سهير القلماوى، ليناقش - بعد سنوات من هذه الواقعة - رسالته، تحديدًا فى ١٩ يوليو ١٩٦٩، ليحصل على تقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، ويقرّ مجلس الكلية «الدرجة العلمية.. الماجستير» بعد المناقشة بـ ١٥ يومًا، وذلك فى ٣٠ يوليو ١٩٦٩، وتكونت لجنة المناقشة من سهير القلماوى «مشرفًا ورئيسًا» ود. عبد الحميد يونس، ود. شكرى عياد، وبعدها بأربع سنوات، وتحديدًا فى ١٨ يونيو ١٩٧٣، يحصل جابر عصفور على درجة الدكتوراه، ولم يكن عمره حينها تجاوز الـ ٢٩ عامًا، ليُعيَّن فى هذه السن مدرسًا بقسم اللغة العربية، وقد تناول فى رسالة الدكتوراه موضوع «قضية الصورة الفنية فى التراث البلاغى» بإشراف د. سهير القلماوى، وعضوية: د. حسين نصار، ود. عبد القادر القط، وبعد يوم واحد فقط - حسب البيانات الرسمية - يصدر قرار مجلس الكلية باعتماد نتيجة المناقشة بحصوله على درجة الامتياز.

ليكون العامل المشترك فى تكوين لجنتى الحكم والمناقشة فى الماجستير والدكتوراه، هو د. سهير القلماوى «المشرفة على الرسالتين». وهنا السؤال؛ لماذا اختار جابر عصفور أن تكون د. سهير القلماوى هى المشرفة فى «الدرجتين»؟ بحثتُ عن هذه الإجابة بعيدًا عن الورق الرسمى، الذى - بالتأكيد - لا يحوى المبرر.

لا شك أن جابر عصفور كان يعتبر د. سهير القلماوى مثلًا أعلى له، لكنه منذ اللحظة الأولى التى وطأت فيها قدميه قسم اللغة العربية بكلية الآداب، كان ذى تكوين خاص، مارسه على نفسه فى سنوات الشباب، وهو ميله الدائم للقراءة، وفى واحدة من أحاديثه الصحفية أشار إلى ميوله للقراءة منذ صغره، معتمدًا على تجربتين رئيسيتين؛ الأولى تجربته مع عم «كامل»، فيقول للكاتبة الصحفية غادة زين العابدين فى حوارها المنشور بجريدة الأخبار فى ٢٧ مايو ٢٠١٦: «أعشق القراءة، وقد بدأ ذلك مع مدرسة الأقباط الإعدادية، وكان سببها «عم كامل» بائع الكتب العجوز.. الذى كان يعرض كتبًا للإيجار أمام المدرسة.. رفضتُ الإيجار وقررت شراء أول كتاب من مصروفى.. وكان طبعة فاخرة من كتاب «فى بيتنا رجل» لإحسان عبد القدوس.. وكان مصروفى قرشين يوميًا.. بينما الكتاب بخمسة قروش.. فحرمت نفسى من كل شىء حتى ادخرتُ ثمنه»، أما المصدر الثانى لتكوينه، والذى أشار إليه فى الحوار ذاته، كان مكتبة بلدية المحلة: «لازم اتكلم عن دور مكتبة البلدية فى حياتى.. أول مرة دخلت فيها المكتبة.. كان عمرى ١٣ سنة.. سحبت أضخم مجلد وجلست فخورًا.. كان إلياذة هوميروس وكان شعرًا صعب الفهم.. فتظاهرتُ بأننى أقرأ.. وسحبتُ كتابًا آخر صغيرًا ..كان الأيام للدكتور طه حسين.. التهمتُ الكتاب.. ومن وقتها أصحبتُ مفتونًا بطه حسين.. المناضل العنيد».

هذا التكوين الذى التحق به بقسم اللغة العربية، جعله يميل إلى أن تكون أستاذته ومشرفته فى الماجستير والدكتوراه سهير القلماوى، بما تملكه من اختلاف عن أساتذة آخرين فى ذات القسم، وهو اختلاف يميل إلى ترك مساحات للتفكير والاختلاف، وهو ما جعله يميل إليها فى تكوينه وتحصيله العلمى، إلا أن الإجابة الواضحة على سؤالى «لماذا سهير القلماوى مشرفة على الدرجتين العلميتين؟» فقد وجدتها فى الطبعة الأخيرة لكتاب «رسائل

صينية» تأليف لويس ديكنسن وترجمة القلماوى، الصادر فى ٢٠٢١ عن الهيئة العامة للكتاب؛ إذ كشف عنها جابر عصفور بنفسه حين كتب على الغلاف الخلفى ما يشبه ردًا على تحيزة لأن تكون مترجمة الكتاب أستاذته فى «الماجستير والدكتوراه»؛ فذكر نصًا: «كانت دروس سهير القلماوى مثل كتبها الأولى التى قرأناها فى سنوات الدراسة، تتميز بما كان يلّح عليه أبناء جيلها فى ذلك الزمان البعيد، من حيث هى دروس تجمع ما بين الأصالة والمعاصرة، وتمضى على نهج أستاذها طه حسين؛ ذلك لأن سهير القلماوى كانت على درجة عالية من المعرفة التراثية التى تمكنها من الحديث الواثق عن القديم، وفى الوقت نفسه، كانت ثقافتها المعاصرة، واطلاعها على الآداب العالمية الجديدة، وخبراتها فى الترجمة والإبداع، تفتح أمامها من آفاق النقد التطبيقى، فى التعامل مع نصوص الأدب القديم والجديد، ما دفعنا دفعًا إلى المقارنة بينها وبين زملائها من الأساتذة الذين اقتصروا على ثقافة الموروث، فعجزوا أن يكونوا مثلها فى امتلاك قدرة التحليق فى فضاء المعرفة الرحيب بجناحى الأصالة والمعاصرة».

هذه هى كانت نظرة د. جابر لأستاذته، التى تجمع بين المعرفة التراثية والثقافة المعاصرة، هذا المنهج الذى على أساسه اختار الباحث جابر عصفور، أستاذته لتشرف على رسالتيه، وهو نفس المنطق الذى انحاز إليه جابر عصفور طيلة حياته، فى القرب من هذا الأستاذ أو البعد عن الآخر، هو عدم الانغماس فى القديم على حساب المعاصر؛ لذا كان واضحًا فى اعترافه بفضل أربعة أساتذة عليه، هذا الاعتراف المنشور فى ١٢ أكتوبر ١٩٩١ فى مجلة صباح الخير: «فى حياتى مجموعة من الأساتذة أضافوا الكثير لشخصيتى وعلى رأسهم د. سهير القلماوى.. تعلمتُ منها الاهتمام بتيارات النقد المعاصر فى العالم والتركيز على التحليل الداخلى للنص، وتعلمتُ منها الكرامة الداخلية، ومن عبد العزيز الأهوانى تعلمتُ النظرة الشاملة وكيفية أن يكون الأستاذ أبًا وصديقًا لتلميذه، ومن شكرى عياد تعلمتُ أن النقد الأدبى لا يصل إلى العمق إلا إذا كان الناقد صاحب نظرة فلسفية عميقة وأيضًا علّمنى أهمية اللغات الأجنبية والدقة والوسوسة فى الشغل والاعتماد على النفس، أما عبد المحسن طه بدر؛ فقد اكتسبتُ منه معنى الالتزام السياسى وأن القضية العلمية فى الجامعة لا تنفصل عن القضية السياسية، وأنا أعتبر نفسى محظوظًا؛ لأننى تعلمتُ على أيدى مجموعة من الأساتذة الكبار ساهموا فى تكوينى وكانوا بالفعل آباء مخلصين، أما سهير القلماوى فهى أمى ولهذا أطلقتُ على ابنتى الكبرى اسم سهير».

هذا التحديد الصارم لدى عصفور فى فرز مفهوم «الأستاذية» باعتبارها انتصارًا لرؤية وليس درجة علمية فقط، جعلته أصغر من حصل على هذه الدرجة رفيعة المستوى فى جيله، وتحديدًا عندما عُين أستاذًا فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة فى ١٩ أكتوبر ١٩٨٣، أى بعد عشر سنوات وبضع شهور من حصوله على الدكتوراه، ليكون أصغر من حصل على درجة الأستاذية فى ذلك الوقت، فهو لم يكن قد تجاوز الـ ٣٩ عامًا؛ لتُضاف إلى سجل حصوله على درجات تعليمية وعلمية وهو صغير فى السن؛ إذ حصل على الثانوية العامة وهو ابن الـ ١٧ عامًا، والليسانس ٢١ عامًا، والماجستير ٢٥ عامًا، والدكتوراه ٢٩ عامًا.

عُيِّن أستاذًا وهو ابن الـ 39 عامًا

مشارك بقوة فى المؤتمرات العلمية الدولية

فى ندوة الاحتفال بذكرى العميد أحد الحضور يسأل جابر عصفور

أنت تلميذ طه حسين أم مرؤوس وزير الثقافة؟

فيجيب: فاروق حسنى أفضل وزير ثقافة منذ ثلاثين عاما

كتب طارق الطاهر:

رغم أن الندوة التى عقدت بقصر ثقافة السينما بجاردن سيتى يوم الأحد الماضى، كانت مخصصة للاحتفال بذكرى ميلاد الدكتور طه حسين، وليست لمناقشة سياسة وزارة الثقافة، إلا أن أحد الحضور عرف نفسه بأنه موظف بوزارة التعمير فاجأ الجميع بسؤال وجهه للدكتور جابر عصفور أمين عام المجلس الأعلى للثقافة قائلاً: بعد أن استمعت إليك تتحدث عن د. طه حسين وانجازاته بوصفك أحد تلاميذه أتعجب من موافقتك على العمل مع فاروق حسنى وزير الثقافة وأن تصبح أحد مرؤوسيه؟

الدكتور جابر من جانبه قال: شرف لى أن أعمل مع فاروق حسنى، فعلى يد هذا الوزير حدثت انجازات للثقافة المصرية لم تحدث منذ ثلاثين عاماً وبالتحديد منذ وزارة ثروت عكاشة، لذا أشعر بالفخر بالعمل معه، فلم يحدث فى تاريخ مصر الحديث أن أنشئ، مثل هذا العدد من المتاحف والمكتبات وقصور الثقافة المتخصصة والاهتمام بالترجمة ووجود مشروع قومى للترجمة.

وأضاف أن هناك صفة مهمة جعلتنى أتشرف بالعمل مع الوزير وهى أنه يحترم حق الاختلاف فى الرأى ويعطى من يعملون معه حرية فى ادارة هيئاتهم، ففى المجلس الأعلى للثقافة أنا المسئول عما يحدث، ونفس الشيء فى هيئة الكتاب المسئول سمير سرحان وفى قصور الثقافة المسئول أنس الفقى، وهنا قاطعه السائل بانفعال شديد مؤكداً أنه يوجد انحطاط فى الذوق العام ويخشى على البلد من ذلك، أجاب د. جابر إن هذا الانحطاط مسئولية جماعية، تشترك فيها أجهزة التعليم والاعلام والأسرة أى المجتمع ككل فانهيار الذوق العام ليس مسئولية وزارة الثقافة وحدها، واستطرد قائلاً: لولم يشرفنى العمل مع فاروق حسنى لاستقلت من المجلس، لاسيما أننى أستاذ جامعى.

وفى هذه الندوة توقف الدكتور جابر عند الصفات الايجابية للدكتور طه حسين، وذكر منها دوره كمثقف فى تحقيق مكاسب للمجتمع عن طريق عمله بالدولة وموافقته على أن يكون وزيراً للتعليم، فعلى يديه تحققت مجانية التعليم وكذلك مجانية الثقافة، فقد أنشأ ادارة للثقافة ضمن ادارات وزارة التعليم، وأن هذه الادارة هى التى تطورت إلى أن اصبحت وزارة مستقلة، ثم أشاد بدور طه حسين فى انشاء المراكز الثقافية فى الخارج ومنها المعهد المصرى للدراسات الاسلامية بمدريد، مما يؤكد على دور المثقف عندما يستغل فرصة العمل بالدولة ويشارك فى المشروع التنموى للوطن.

جابر عصفور أشار - أيضاً - فى محاضرته إلى موسوعية د. طه حسين وشجاعته فى مجاوزة ما هو سائد ورفض التقاليد المتحجرة وميوله الإصلاحية ومن ذلك هجومه على مناهج التدريس بالجامعة وسلبيات أخرى، مما جر عليه العديد من الأزمات، لعل أعنفها أزمة الشعر الجاهلى، التى تحولت إلى استجواب فى البرلمان المصرى، ثم بلاغ للنيابة العامة، التى حفظت التحقيق لكن صودر الكتاب، الذى أعاد نشره بعد سنوات تحت مسمى فى الأدب الجاهلى بعد أن حذف بعض العبارات الملتبسة.

ويؤكد د. جابر أن من أهم صفات د. طه أنه ظل محافظاً على شجاعته ومصارحته وانه لا يعرف سوى أن الأبيض نقيض الأسود، هذه الشجاعة التى يجب أن نتذكرها اليوم ضد تسلط المتسلطين، وينبه د. جابر إلى قضية غاية فى الخطورة وهى أن الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين لم تصدر بعد، وأن ما نشرته احدى دور النشر من اصدارات د. طه ليست أعمالاً كاملة بالمعنى العلمى.

وقد تحدث فى هذه الندوة التى أدارها شعبان يوسف، الدكتور عبدالرشيد الصادق، واختار أن يلقى الضوء على مسيرة د. طه من خلال تحليله لكتاب «الأيام»، أما د. منى طلبة فانصب حديثها حول كتب ثلاثة للعميد وهى: «تجديد ذكرى أبى العلاء»، «أبى العلاء فى سجنه» و«صوت أبى العلاء».. وأشادت بمحاولة المحتفى به فى تبسيط التراث للشباب وجذبهم إليه، وأكدت أن منهجه يجمع ما بين التعامل مع المستشرقين ووجود همّ وطنى حقيقى فى كل ما كتبه من نقد أدبى.

جاءت هذه الندوة فى اطار البرنامج المكثف الذى يقيمه قصر ثقافة السينما طوال شهر رمضان، وقد سبق اقامتها تقديم العرض المسرحى المتميز «أهل الأمانة عن أشعار مسحراتى مصر الشاعر الكبير فؤاد حداد، وإخراج أحمد اسماعيل بطولة أحمد فؤاد سليم، يوسف اسماعيل وصباح شاهين.. وقد شاهد هذه ال... جابر عصفور، عزة عبدال... القصور المتخصصة وأمل... مدير قصر ثقافة السينما.

د. جابر عصفور

أخبار الأدب: ٢٤ نوفمبر ٢٠٠٢

الحكاية الثالثة

لم تكن أحلامه حتى بعد حصوله على الأستاذية أن يكون «أستاذًا» بالمعنى الضيّق، أى يلقى دروسه فى قاعة الدرس وينصرف؛ بل كان مشتبكًا مع الواقع، متابعًا للحركة الثقافية، مشاكسًا بآرائه التى تبدو فى أحيان كثيرة صادمة ومقلقة للبعض؛ لكنها صادقة فى التعبير عن وجهة نظره، لذا وأنا أقرأ فى ملفه الجامعى، اكتشفتُ أنه وقت رئاسته لقسم اللغة العربية فى ١٩ مارس ١٩٩٠، تولى رئاسة تحرير مجلة فصول التى تصدر عن وزارة الثقافة «هيئة الكتاب»، وذلك بعد أن وافق مجلس الكلية والجامعة على هذا المنصب فى ٢١ يناير ١٩٩١، وتولاه بقرار من فاروق حسنى وزير الثقافة، بدلًا من د. عز الدين إسماعيل، وقد سبق هذا




سهير القلماوى



قبل اجتماع لجنة القيادات بوزارة الثقافة:

جابر أمينًا عاما للمجلس ومرسى رئيسا لدار الكتب

كتب ـ طارق الطاهر:

تجتمع اللجنة العليا لقيادات وزارة الثقافة برئاسة الوزير لاختيار امين عام المجلس الاعلى للثقافة ورئيس دار الكتب. وأصبح في حكم المؤكد استمرار د. جابر عصفور في منصبه امينا عاما المجلس واستمرار احمد مرسي رئيسا لدار الكتب بعد ان تقدما بأوراقهما للتعيين بناء على اعلانات شغل الوظيفتين.

وقد علمت «أخبار الأدب» ان د. جابر عصفور الامين الحالي للمجلس بأوراقه الى الامانة الفنية للجنة القيادات بما فيها إقرار باستقالته من الجامعة استيفاء لشروط قد تقدم شغل الوظيفة وفي حال تحقق هذا سيتحول عصفور الى استاذ غير متفرغ بآداب القاهرة. يذكر انه سيبلغ الستين في مارس القادم وفي حال استمراره امينا معينا للمجلس سيتم التجديد له عاما بعام بقرار من رئيس مجلس الوزراء بترشيح من وزير الثقافة.

ومن جهة أخرى كانت الوزارة قد اتبعت اعلان الحاجة الى امين عام للمجلس باعلان اخر لشغل وظيفة رئيس دار الكتب وذلك يوم الثلاثاء الماضي في إعلان نشر بجريدة الأهرام تعلن فيه عن «إحتياجها لشغل وظيفة رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية من الدرجة الممتازة» ويتقدم من يرغب في التعيين في هذه الوظيفة بأوراقه في مدة أسبوع من تاريخ النشر. يأتي هذا الاعلان قبل ايام من بلوغ د. أحمد مرسي ـ المنتدب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة ـ سن

د. جابر عصفور

د. أحمد مرسى

المعاش في يناير القادم والذي سيضحي هو الآخر بالجامعة من أجل دار الكتب.

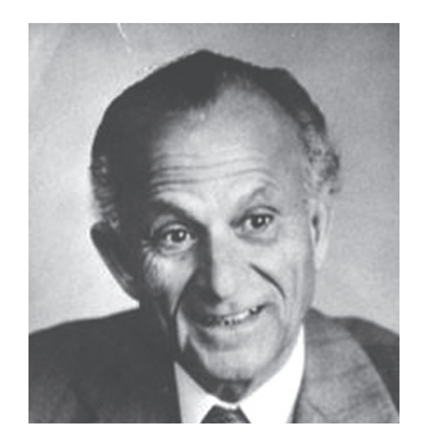
ومن المنتظر أن تجتمع لجنة القيادات برئاسة الوزير، بعد إنتهاء فترة إعلان رئيس دار الكتب، لاختيار امين عام المجلس، كذلك رئيس الدار.

ومن جهة أخرى نفى د. شاكر عبدالحميد نائب رئيس اكاديمية الفنون، أن يكون قد تقدم بأوراقه لشغل وظيفة امين عام المجلس، في حين تقدم لهذا المنصب عدد من الشخصيات من أبرزها محمد السيد عيد وكيل وزارة الثقافة بهيئة قصور الثقافة.

الجدير بالذكر أن د. جابر قد شغل منصب الامين العام لمدة ١١ سنة منتدبا من جامعة القاهرة، حرص خلال هذه السنوات على تدريس مقرره بقسم اللغة العربية [illegible] في الندوات والمؤتمرات الدولية [illegible] وداخل مصر، كما أعير [illegible] لجامعة هارفارد لمدة ثلاثة شهور [illegible] د. فوزي فهمي منصب الامين العا[illegible]

أخبار الأدب: ٧ ديسمبر ٢٠٠٣

فى الماجستير ناقشته لجنة مشكلة من: سهير القلماوى.. عبد القادر القط.. حسين نصار.. وفى الدكتوراه القلماوى.. عبد الحميد يونس.. شكرى عياد



عبد القادر القط



حسين نصار

القرار رأى علنى للدكتور جابر عصفور، مقيّمًا فيه واقع المجلات الثقافية المصرية، فى حوار نُشر بجريدة «الوفد» فى الأول من أكتوبر ١٩٩١، مع الكاتب الصحفى علاء عريبى، فيه انتقد طريقة تعيين وزارة الثقافة لرؤساء تحرير المجلات الثقافية، وأنهم دائمًا فوق سن الستين، وأشار إلى غياب الدور المؤثر لهذه المجلات، فيما عدا مجلة «الثقافة الجديدة»، وقد جاءت عناوين هذا الحوار: «جابر عصفور.. فى قفص النقد: هيئة الكتاب فشلت فى إصدار الكتاب المصرى الحقيقى! كل رؤساء تحرير مجلاتنا الثقافية لا يصلحون!»، وأفضِّل أن أنقل «نصًا» جزءًا من الحوار الذى جاء قبل ثلاثة شهور من تعيينه – بالفعل – رئيسًا لتحرير مجلة «فصول»، فكانت إجاباته التقييمية كالتالى:

«المجلات كثيرة.. ومنها ما تنتمى أنت إليها الآن؟

فى مصر على الأقل خمس مجلات أدبية اسمًا، ولكن من حيث التأثير الفعلى والانتظام ليست هناك سوى الثقافة الجديدة، التى حافظت على انتظامها وعلى تأثيرها فى القرار.. أما بقية المجلات فليس لها حضور حقيقى أو تأثير فعلى أو استشراف للأفق الجديدة من الكتابة وكل ما نطالب به وجود مجلات أدبية تصدر بشكل منتظم ويرأس تحريرها من هم على صلة بالواقع الحى فعلًا، وإلى جانب المجلات لابد أن تكون هناك مهرجانات أدبية وحلقات دراسية ومؤسسات فعّالة فى إصدار الكتاب وإخراجه.

بالنسبة للكتاب وإخراجه فهناك هيئة الكتاب؟

هيئة الكتاب تعجز نتيجة المشكلات الخاصة بها عن إصدار مجلات منتظمة وعن إبراز الكتاب المصرى بالصورة الجديرة به.

ورؤساء تحرير المجلات؟

للأسف رئاسة التحرير - الآن - أصبحت مرتبطة بسن المعاش، وأغلب رؤساء التحرير إما يقتربون من الستين أو تجاوزوها بالفعل بسنوات عدة.

هل كل المشكلة أنهم بلغوا أو تجاوزوا سن الستين؟

ليست مشكلة السن وحده وإنما السن وعدم المتابعة وعدم الالتزام لمعيار القيمة أو أن تؤسس مجلة لتيار يكون له القدرة على الحوار مع التيارات الأخرى وأن تكون له حاسة تجعله يبرز النبض المتغير للواقع الثقافى».

الحكاية الرابعة

أكثر الأوراق تضخمًا داخل هذا الملف، هى الأوراق الخاصة بندبه للمجلس الأعلى للثقافة؛ الورقة الأولى لهذا الندب تحمل توقيع فاروق حسنى، وموافقة مجلس القسم ثم الكلية ثم الجامعة، وقد انتهت هذه الموافقات تحديدًا فى ٢٤ يناير ١٩٩٣، وجاء قرار مجلس جامعة القاهرة بالموافقة على ندبه لمدة عام فى غير أوقات العمل الرسمية، وقد جدد هذا الندب «سنويًا» لمدة ١١ عامًا متصلة، آخرها فى ٢٤ يناير ٢٠٠٣، ليتم تعيينه أمينًا عامًا للمجلس الأعلى للثقافة بدءًا من ٢٤ يناير ٢٠٠٤ وحتى بلوغه السن القانونية للمعاش فى ٢٥ مارس ٢٠٠٤، لكنه استمر فى هذا المنصب مُعينًا من قِبل وزارة الثقافة، وقد انفردت «أخبار الأدب» بكواليس هذا التعيين، عندما نشرت فى ٧ ديسمبر ٢٠٠٣، خبرًا بعنوان «قبل اجتماع لجنة القيادات بوزارة الثقافة: جابر عصفور أمينًا عامًا للمجلس ومرسى رئيسًا لدار الكتب»، وجاء فى صدارة الخبر: «تجتمع اللجنة العُليا لقيادات وزارة

الثقافة برئاسة الوزير لاختيار أمين عام المجلس الأعلى للثقافة ورئيس دار الكتب وأصبح فى حكم المؤكد استمرار د. جابر عصفور فى منصبه أمينًا عامًا».

وفى سنوات شغله لمناصب فى وزارة الثقافة، حكايات كثيرة، أو ربما تفاصيل لابد أن تُروى، فـ «جابر عصفور» أصبح بتوليه منصب الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، الشخصية المحورية فى إدارة المشهد الثقافى المصرى لمدة سنوات طوال.

وما يربط – من وجهة نظرى – بين سيرته فى الجامعة منذ أن كان طالبًا وحتى ترأسه قسم اللغة العربية، وبين عمله فى وزارة الثقافة فى أكثر من منصب، هو الطموح، ووجود مشروع يسعى إلى تأسيسه.

تجلى هذا المشروع واضحًا فى إدارته للمجلس الأعلى للثقافة، حينما كان جريئًا فى انتقاداته لأداء المجلس – رغبة فى تطويره – لاسيما فى توسيع الجوائز التى تمنحها الدولة؛ فبعد أن كانت منذ الخمسينيات، تدور فى فلك جوائز الدولة التشجيعية والتقديرية، أضيف إليهما فى العام ١٩٩٩ جائزتين آخريين هما جائزة الدولة للتفوق، وجائزة مبارك التى تغير مسماها بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ إلى جائزة النيل، كما استطاع خلال فترة توليه المجلس، بمساندة من وزير الثقافة وقتها الفنان فاروق حسنى مضاعفة جوائز الدولة «كمًا وقيمة مالية».

حافظ طيلة وجوده «أمينًا» للمجلس على حق قيادات الوزارة فى التصويت على جوائز الدولة

أمين المجلس الأعلى للثقافة ينفى وجود خلافات

د. جابر عصفور امين المجلس الاعلى للثقافة نفى بشدة ان يكون سفره للولايات المتحدة الامريكية بسبب خلافات بينه وبين فاروق حسنى وزير الثقافة.

وأكد د. جابر ان موعد سفره تم تحديده منذ فترة طويلة ومن المعروف ان د. جابر عصفور سافر إلى الولايات المتحدة للتدريس بجامعة «هارفارد» ويتـ

■ د. جابر عصفور

حاليا د. عماد ابوغازى مقرر اللجان الثقافية تسيير الا داخل المجلس الاعلى للثقافة لحين عودته.

أخبار اليوم: ٢٠ يناير ٢٠٠١

وإذا كان د. جابر سعى إلى تطوير جوائز الدولة ومضاعفتها المالية، إلا أنه كان مناهضًا لوجهة النظر التى ترى أن مسئولى وزارة الثقافة من رؤساء الهيئات والقطاعات، لا يجب عليهم التصويت فى جوائز الدولة، إذ كانوا كتلة تصويتية لا يُستهان بها، إلا أنه كان يرى عكس ذلك، وهو ما صرَّح به للزميل فتحى متولى فى حواره بجريدة الجمهورية، بعد ستة شهور من توليه المسئولية، وهو الحق الذى استمر لرؤساء القطاعات طيلة فترة جابر عصفور «أمينًا عامًا للمجلس»؛ فقد جاء فى حواره فى ١٠ يونيو ١٩٩٣: «أما فيما يتعلق بمسألة التصويت داخل المجلس الأعلى للثقافة على جوائز الدولة التقديرية، أنا أتصور أن من يسميهم البعض بموظفى وزارة الثقافة داخل المجلس بحكم وظائفهم ليسوا موظفين بالمعنى التقليدى لهذا المسمى، فعندما نتحدث عن د. فوزى فهمى؛ رئيس أكاديمية الفنون، أو د. سمير سرحان؛ رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، أو د. أحمد نوار، فنحن نتحدث عن عدد من المثقفين الكبار، الذين لا ينبغى النظر إليهم بوصفهم موظفين». وبالفعل استمر ذلك طوال فترته «أمينًا عامًا»، حتى صدر– بعد تركه للمنصب – القانون رقم ١٣٨ لسنة ٢٠١٧ الصادر فى ٢٢ يوليو ٢٠١٧، الخاص بإعادة تنظيم المجلس الأعلى للثقافة، وقد نصّ فى مادته الرابعة، الخاصة بتشكيل المجلس الأعلى للثقافة: «وفيما عدا الوزير المختص بالثقافة، لا يكون للوزراء، رؤساء الهيئات الثقافية التابعة لوزارة الثقافة، ورؤساء القطاعات والبيوت التابعة للمجلس الأعلى للثقافة من أعضاء المجلس، الحق فى التصويت على الفائزين لجوائز الدولة».

وإن كان د. جابر قد نجح فى حماية «موظفى الوزارة» للتصويت طيلة فترة أمانته، التى اقتربت من ١٤ عامًا، انطلاقًا من رؤيته لهم أنهم «مثقفون كبار»؛ فإنه نجح — أيضًا — فى تشكيل لجان المجلس الأعلى للثقافة، طبقًا لرؤيته للحياة الثقافية، ولم يخش من انتقادات طالته بسبب هذا التشكيل أو ذاك، الذى كان يتم كل عامين، أى أنه شكّل ما يقرب من ٦ تشكيلات للجان المجلس، ويرفع دائمًا شعار أن «اللجان تمثل كل الاتجاهات، وأنه لن يخضع لابتزاز من أحد».



يوسف القعيد

ففى ١٦ يونيو ١٩٩٨، يجرى حوارًا مع جريدة الجمهورية، حمل هذه العناوين: «مواجهة ساخنة مع د. جابر عصفور: لا أخاف من الاتهامات.. ولن أرضخ لأى ابتزاز.. لجان الثقافة تمثل جميع الاتجاهات».

ومما جاء فى هذا الحوار:

«لكن حتى التشكيل الحالى لا يرضى الكثير لعدم تمثيله لتيارات عديدة؟

اللجان فى المجلس يُراعَى فيها تمثيل الاتجاهات المختلفة والتيارات، وهذا ما يبدو واضحًا فى لجنة القصة مثلًا أو لجنة




● د. جابر عصفور

رئيس المجلس الأعلى للثقافة

فى حياتى مجموعة من الأساتذة أضافوا الكثير لشخصيتى وعلى رأسهم د. سهير القلماوى.. تعلمت منها الاهتمام بتيارات النقد المعاصر فى العالم والتركيز على التحليل الداخلى للنص وتعلمت منها الكرامة الداخلية. ومن عبد العزيز الأهوانى تعلمت النظرة الشاملة وكيفية أن يكون الأستاذ أبا وصديقا لتلميذه، ومن شكرى عياد تعلمت منه أن النقد الأدبى لا يمكن أن يصل إلى العمق إلا إذا كان الناقد صاحب نظرة فلسفية عميقة، وأيضا علمنى أهمية اللغات الأجنبية والدقة والوسوسة فى الشغل والاعتماد على النفس، أما عبد المحسن بدر فقد اكتسبت منه معنى الالتزام السياسى، وأن القضية العلمية فى الجامعة لا تنفصل عن القضية السياسية، وأنا أعتبر نفسى محظوظا لأننى تعلمت على أيدى مجموعة من الأساتذة الكبار ساهموا فى تكوينى وكانوا بالفعل أباء مخلصين، أما سهير فهى أمى ولهذا أطلقت على ابنتى الك... سهير.

● أستاذتى سهيرة القلماوى التى أطلقت اسمها على ابنتى

د. جابر عصفور

صباح الخير: ١٢ أكتوبر ١٩٩١

الشعر ولا يوجد أى تحيّز لاتجاه على آخر.

البعض يتهمك بالاستجابة لابتزاز البعض من أصحاب المناصب الصحفية وضمهم للجان المجلس؟

الحقيقة علينا أن نميّز بين أمرين؛ الأول وهو المهم أن هناك مثقفين متميزين فى مجالاتهم، هؤلاء لابد أن يكونوا فى اللجان وطبيعة عملهم فى الصحافة ينبغى ألا تمنعنا من ضمهم: الدكتور فتحى عبد الفتاح وجمال الغيطانى وسامح كريم ويوسف القعيد وسامى خشبة، كلهم مبدعون ومن مثقفينا الكبار، كيف نتغاضى عن ضمهم؛ لأنهم يعملون فى الصحافة الأدبية، هذا كلام مرفوض.

إذا كانت الأمور جيدة كما تقول داخل اللجان، ما الداعى لكل تلك الاتهامات لتشكيل اللجان؟

بغض النظر عن رأينا فى أصحاب هذه الاتهامات، يؤسفنى أن أقول إن بعض المنتسبين للثقافة يلجأ للابتزاز بنشر هذه الاتهامات، طمعًا فى دخول لجنة من لجان المجلس أو بحثًا عن منفعة ما. لعله يخيفنا فندخله، وأنا أقول للجميع لا أخاف من اتهامات أحد، ولن أرضخ لابتزازات أحد، ولن يدخل لجان المجلس الأعلى إلا من يستحق، ويرشحه مقرر اللجنة، والذى لا يعرفه الكثيرون أننى لا أملك ضم أو استبعاد أحد من أى لجنة؛ لأن اختيار أعضاء اللجان من مهام مقررى اللجان الذين يختارهم الوزير بنفسه، عامة سيظل باستمرار من يهاجم تشكيل اللجان حتى يدخل».

2004.. كان سنًا «وهميًا» للمعاش لدى جابر عصفور.. بشغله مناصب إدارية بعد الستين

الحكاية الخامسة


شكرى عيّاد

فى العام الـ ١٣ لجلوسه على مقعد الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، ومن كثرة الانتقادات التى كانت تُحاط بجوائز الدولة، وصموده أمام عدم تغيير قانون الجوائز، ورغبة فى أن يستمر التصويت بذات الطريقة «تصويت الموظفين»، سبق عصفور ما جاء فى القانون رقم ١٣٨ لسنة ٢٠١٧ الخاص بإعادة تنظيم المجلس الأعلى للثقافة، ولائحته الصادرة فى ١٣ سبتمبر ٢٠٢٠، خاصة المادة ٤٥، التى تحدد طريقة عمل لجان الفحص، فتنص فى فقرة «ب» أنها تعد «قوائم قصيرة بضعف العدد المطلوب للجائزة بأسماء من تقترحهم لنيل الجائزة فى كل مجال من المجالات المختلفة، مشفوعة بمبررات وأسباب جدارتهم وتفضيلهم، يختار منها المجلس الفائزين بالجوائز».

سبق عصفور هذه اللائحة بسنوات، عندما قرر أن يفعل ذلك فى جوائز ٢٠٠٦؛ لكنه كان حذرًا فى هذا الأمر، إذ وضع مجلدين أمام أعضاء المجلس، واحد يضم القوائم القصيرة، والآخر يشمل المستبعدين، وعلى المجلس أن يختار، هل يسير فى طريق اللجان المتخصصة أم لا، وبذلك سبق عصفور هذه اللائحة المستندة للقانون ٢٠١٧، بما يقدر بـ ١١ عاما.

ولأهمية ما فعله د. جابر عصفور وقتها، وبعد أن اطلعت على ذلك من خلال المجلدات التى استطعت الحصول عليها – حينها – والمتضمنة خط سير جوائز الدولة منذ التقدم، ومرورًا بإجراءات الفحص، ووصولًا لإعلانها بعد اجتماع المجلس، سعيتُ إليه لمعرفة تفاصيل ما جرى، فجاء هذا التصريح الطويل المنشور فى ١٢ يونيو ٢٠٠٦ بجريدة الأخبار: «د. جابر عصفور يكشف عن: اجتماع لهيئة المجلس الأعلى للثقافة لبحث تطوير جوائز الدولة» وجاء فى المتن: «كشف د. جابر عصفور أمين عام للثقافة لملحق (ثقافة وفنون) أن هناك اجتماعًا لهيئة مكتب المجلس الأعلى للثقافة برئاسة فاروق حسنى وزير الثقافة. يُعقد فى سبتمبر القادم للنظر فى الاقتراحات التى قدّمها أعضاء المجلس فيما يتعلق بجوائز الدولة، خاصة أن المجلس تلقى ما يقرب من (٢٥) مذكرة من أعضائه تتضمن اقتراحات لتطوير جوائز الدولة. وأضاف د. جابر فى تصريحه أن هناك قانونًا يحكم الجوائز، وأنه يحرص تمامًا على عدم المساس بهذا القانون، وذلك حتى يحمى قرارات المجلس الأعلى من البطلان، وكذلك (لا يعرّض الجوائز للسحب قضائيًا، بعد الحصول عليها) عند رفع قضية بسبب خطأ إجرائى، وأوضح الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة أن الاقتراح الخاص بضرورة وجود تخصصات مختلفة عند فحص جوائز الدولة للتفوق فى الآداب، الفنون، العلوم الاجتماعية، مطبق بالفعل، فمثلًا لجنة فحص الترشيحات المقدمة فى مجال الآداب تتكون من (١٩) و(١٨) عضوًا فى العلوم الاجتماعية، و(٢٠) فى الفنون، وهؤلاء يغطوا كل الفروع المختلفة للجائزة، أى فى تكوين لجنة فحص الآداب: شعراء

وقصاصون وروائيون ونقاد، ولكن هذه اللجان ملتزمة فى فحصهم بالمادة ٦ مكرر من القرار الجمهورى، وتنص هذه المادة على: تتولى لجان فحص جوائز الدولة للتفوق التأكد من معاينة الترشيحات للشروط المعلنة وتقدم نتيجة فحصها إلى المجلس الأعلى للثقافة، وبالفعل تقوم اللجان بهذا الدور، ولكن طبقًا لنص هذه المادة لا تستطيع أن تستبعد شخصًا ترى فيه أنه غير جدير بالجائزة؛ لأن القانون يعطيها الحق فى مطابقة الشروط الشكلية مثل أن يكون المتقدم فى مجال تخصص المرشح؛ لذا تعد لنا هذه اللجان قوائم من وجهة نظرها مع عدم استبعادها لأى ترشيح، والمجلس حر فى من يختاره لنيل الجائزة بالتصويت، بمعنى أنه فى هذا العام كان عدد المرشحين للجوائز ١٦ مرشحًا فى الفنون و٢١ فى الآداب و٤٤ فى العلوم الاجتماعية، وقدّمت لجان الفحص ما يُطلق عليه (القائمة القصيرة) وهى عبارة عن (١١) مرشحًا فى الفنون و(١٣) مرشحًا فى الآداب و(١٨) فى العلوم الاجتماعية، وذلك فى مجلد مع وجود مجلد آخر يتضمن باقى المرشحين وعُرِضا المجلدين على أعضاء المجلس، وهنا المجلس حر فى أن يختار من القائمة القصيرة أو من خارجها».

الحكاية السادسة

ضمن ملفه الجامعى، أوراق تعيينه مديرًا للمركز القومى للترجمة، وذلك بعد ثلاث سنوات من وصوله لسن الستين، وهذه الأوراق تعود إلى ٢٥ مارس ٢٠٠٧، وعليها توقيعات من فاروق حسنى بتعيينه مديرًا للمركز القومى للترجمة وموافقة الكلية والجامعة، لشغل د. جابر لهذا المنصب الرفيع، وهنا السؤال: لماذا وُضعت هذه الورقة فى ملفه الجامعى، وهو قد تمت إحالته للمعاش؟

السبب هو أن مدير المركز القومى للترجمة، طبقًا للقرار الجمهورى للإنشاء رقم ٣٨١ لسنة ٢٠٠٦، نصّت المادة الثامنة أن يكون «التعيين بالمركز القومى بالتعاقد أو عن طريق الإعارة أو الندب» فى حين جاء فى المادة العاشرة: «يكون للمركز مدير يصدر بتعيينه وتحديد معاملته المالية قرار من وزير الثقافة».

لكن ما قصة هذا المركز؟

استطاع د. جابر عصفور أن ينشط حركة الترجمة فى مصر، من خلال تخصيص مليون جنيه، للدفع فى اتجاه تنشيط هذه الحركة، وطبع ترجمات مهمة، وهو ما كوّن رأيًا عامًا بضرورة أن يكون هناك «مركز للترجمة» وبالفعل فى ١٤ فبراير ٢٠٠٥، يصرّح جابر عصفور للزميلة سامية سعيد فى جريدة الأخبار بـ «الدكتور جابر عصفور: أحلم بالمركز القومى للترجمة»، وفى ٢٥ فبراير ٢٠٠٦ (أى قبل عام من خروجه للنور فعليًا) يصرّح فى اخبار اليوم بأن المركز على وشك الظهور، تحت عنوان «د. جابر عصفور: مطلوب ١٠ ملايين جنيه.. لإقامة مركز مستقل للترجمة»، وجاء فى صدارة هذا الخبر: «أعلن د. جابر عصفور أمين عام المجلس الأعلى للثقافة عن بدء العمل فى إنشاء مركز قومى يهتم بترجمة الكتب من مختلف اللغات العالمية إلى العربية، بحيث يكون مستقلًا عن المجلس الأعلى للثقافة، ويتبع وزارة الثقافة مباشرة، وأضاف أن المركز يعتبر استكمالًا للمشروع القومى للترجمة الذى أصدر ١٠٠٠ عنوان من ٣٤ لغة إلى العربية، خلال عشر سنوات، أما المركز؛ فسيُصدر ٣٠٠ عنوان - على أقل تقدير - كل عام لدفع العمل الثقافى داخل مصر، عبر استراتيجية تهدف لترجمة أصول الكتب التى تمثل اتجاهات علمية أو نقدية، كما يهتم مشروع الألف كتاب القادم بترجمة

ترك رئاسة قسم اللغة العربية ليتولى «الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة»

جابر عصفور.. فى قفص النقد

هيئة الكتاب فشلت فى إصدار الكتاب المصرى الحقيقى

كل رؤساء تحرير مجلاتنا الثقافية لا يصلحون!

حوار: علاء عريبى

د. جابر عصفور

ليس فى جيل السبعينيات شعراء سوى مطر ودنقل

الوفد: ١ أكتوبر ١٩٩١

الكتب العلمية بنسبة أعلى مما سبق.

وكشف د. جابر عصفور عن أن المشروع القومى للترجمة يخسر حتى هذه اللحظة؛ لذلك سيسعى إلى إنشاء إدارة للتسويق داخل المركز، كما أبدى استياءه من غلبة الترجمة عن الإنجليزية فى مشروع الألف كتاب السابق، تلتها الفرنسية والإسبانية، وحول دعم الدولة للمركز أكّد د. جابر أنه خاطب وزير الثقافة بشأن تخصيص ميزانية لا تقل عن ١٠ ملايين جنيه سنويًا».

الحكاية السابعة

سطر واحد فى هذا الملف، لفت نظرى إليه تاريخه، وهو تسلمه العمل فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة يوم ١٠ فبراير ٢٠١١، أين ذهب وهو فى عامه السابع والستين، ثم عاد؟

فى واقعة أثارت ضده غضب البعض، وافق د. جابر عصفور أن يكون ضمن التشكيل الوزارى الذى شكله أحمد شفيق فى ٣١ يناير، بعد اندلاع ثورة ٢٥ يناير، لكن د. جابر بعد أقل من عشر أيام، قدّم استقالته، وعاد فورًا لجامعته بعد يوم واحد من تقديم هذه الاستقالة، التى روّج أنها لأسباب صحية؛ لكنها كانت لعدم رضاه عما حدث فى اجتماع مجلس الوزراء من شعوره بعدم تقدير ما حدث، وقد كتبت صحيفة الشرق الأوسط فى ١٠ فبراير ٢٠١١، أى فى ذات يوم عودته للجامعة، تحت عنوان «استقالة وزير الثقافة المصرى الجديد.. لأسباب صحية»، وفى المتن: «أكد وزير الثقافة المصرى الجديد د. جابر عصفور لوكالة الصحافة الفرنسية أنه قدم استقالته أمس من منصبه «لأسباب صحية»، وقال مصدر مقرّب من عصفور إن «نص الاستقالة تضمن عدة أسباب سيُكشف عنها فى وقت لاحق»، وأكد المصدر أن جابر عصفور «لزم منزله وأرسل نص الاستقالة إلى رئيس الوزراء أحمد شفيق، الذى تشكلت حكومته فى ٣١ يناير (كانون الثانى) الماضى، عقب استقالة حكومة أحمد نظيف إثر انلاع الانتفاضة المصرية، وكان عصفور قد تعرض لانتقادات شديدة من قِبل مثقفين مصريين وعرب إثر قبوله هذا المنصب، ورأى هؤلاء أن قبوله هذا المنصب فى وقت تشهد فيه مصر انتفاضة، من أجل الديمقراطية يتناقض مع تاريخه كمثقف مؤمن بالحرية».

فى يونيو ٢٠١٤؛ عُين جابر عصفور وزيرًا

د. جابر عصفور: مطلوب ١٠ ملايين جنيه.. لإقامة مركز مستقل للترجمة

أعلن د. جابر عصفور أمين عام المجلس الأعلى للثقافة عن بدء العمل فى إنشاء مركز قومى يهتم بترجمة الكتب من مختلف اللغات العالمية إلى العربية، بحيث تكون مستقلة عن المجلس الأعلى للثقافة وتتبع وزارة الثقافة مباشرة. وأضاف ان المركز يعتبر استكمالا للمشروع القومى للترجمة الذى أصدر ١٠٠٠ عنوان من ٣٤ لغة إلى العربية، ولكن العبء الذى سيحمله سيكون أكبر بكثير، حيث أصدر المشروع القومى للترجمة ١٠٠٠ كتاب فى عشر سنوات، أما المركز فيصدر ٢٠٠ عنوان -على أقل تقدير- كل عام لدفع العمل الثقافى داخل مصر، عبر استراتيجية تهدف لترجمة أصول الكتب التى تمثل اتجاهات علمية أو نقدية حديثة، كما يهتم مشروع الألف كتاب القادم بترجمة الكتب العلمية بنسبة أعلى مما سبق.

وكشف د. جابر عصفور عن ان المشروع القومى للترجمة يخسر حتى هذه اللحظة، لذلك سيسعى إلى انشاء إدارة للتسويق داخل المركز، كما أبدى استياءه من غلبة الترجمة عن الإنجليزية فى مشروع الألف كتاب السابق، تلتها الفرنسية والاسبانية وحول دعم الدولة للمركز أكد د. جابر انه خاطب وزير الثقافة بشأن تخصيص ميزانية لا تقل عن ١٠ ملايين جنيه سنويا، وأن يكون اليونيسكو طرفا رئيسيا فى الدعم المعنوى للمركز، اضافة إلى مشاركة عدد من الشخصيات البارزة على مستوى مصر والعالم، وقد أبدى الوزير موافقة مبدئية، أما وزيرة التعاون الدولى فايزة أبوالنجا فقد وافقت على تخصيص مبلغ ٥ ملايين جنيه كإسهام من الوزارة فى المرحلة الأولى من المركز.. على جانب آخر يسعى د. جابر لإعادة طبع الكوميديا الالهية لدانتى اليجيرى، التى أمضى د. حسن عثمان ٢٠ عاما فى ترجمتها، اضافة لرواية «موبى ديك» التى ترجمها د. احسان عباس، وذلك ضمن اصدارات الألف كتاب القادمة.

■ د. جابر عصفور

كلام فى الأدب كلام فى الأدب كلام فى الأدب كلام فى الأدب كلام فى

أخبار اليوم: ٢٥ فبراير ٢٠٠٦

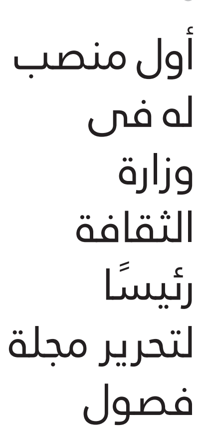
استقالة وزير الثقافة المصري الجديد جابر عصفور.. «لأسباب صحية»

القاهرة: «الشرق الأوسط»

أكد وزير الثقافة المصري الجديد جابر عصفور لوكالة الصحافة الفرنسية أنه قدم استقالته، أمس، من منصبه «لأسباب صحية». وقال مصدر مقرب من عصفور إن «نص الاستقالة تضمن عدة أسباب سيكشف عنها في وقت لاحق». وأكد المصدر أن جابر عصفور «لزم منزله وأرسل نص استقالته إلى رئيس الوزراء أحمد شفيق»، الذي تشكلت حكومته في 31 يناير (كانون الثاني) الماضي على استقالة حكومة أحمد نظيف إثر اندلاع الانتفاضة المصرية. وكان عصفور تعرض لانتقادات شديدة من قبل مثقفين مصريين وعرب إثر قبوله هذا المنصب. ورأى هؤلاء أن قبوله هذا المنصب في وقت تشهد فيه مصر انتفاضة من أجل الديمقراطية يتناقض مع تاريخه كمثقف مؤمن بالحرية. وكان عصفور تولى منصب الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة عام 1993 وبعد إحالته إلى المعاش تولى رئاسة المركز القومي للترجمة. ويعتبر عصفور من أهم النقاد العرب ومن الشخصيات الداعية إلى التنوير والديمقراطية.

ومن أعماله «نقد ثقافة التخلف» و«الهوية الثقافية والنقد الأدبي» و«دفاعا عن المرأة» و«ضد التعصب». وأثار اختيار جابر عصفور وزيرا للثقافة خلفا لفاروق حسني، في الحكومة التي شكلت على وقع ثورة الشعب المصري، دهشة واستنكار البعض باعتباره ينتمي إلى نفس مدرسة الوزير السابق، بينما طالب آخرون بانتظار بعض الوقت لرؤية سياسته وأدائه، وبالتالي إمكانية الحكم الصحيح. واعتبر عدد من المثقفين أن «الوزير الجديد أمامه فرصة لأن يعبر عن صوت الشباب، وأن يكون شجاعا بأن يستقيل إن لم يستطع الاستجابة لما يعتقده المثقفون المؤيدون لحركة الش[...] الاتجاه المضاد لنبض الوطن».

الشرق الأوسط: ١٠ فبراير ٢٠١١



جمال الغيطانى

للثقافة مرة أخرى فى حكومة المهندس إبراهيم محلب، واستمر ما يقارب من ثمانية شهور، قدّم فيها رؤيته لـ «منظومة ثقافية متكاملة» تشترك فيها جميع الوزارات المهتمة ببناء الإنسان.

الحكاية الثامنة

ملف الجامعى ملىء بتواريخ كثيرة ترتبط بسيرته، فيما عدا منصبًا مهمًا شغله، لا يوجد له أثر فى هذا الملف وهو رئاسته لمجلس إدارة دار الكتب والوثائق القومية فى الفترة من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٨، خلفًا للدكتور محمود فهمى حجازى زميله فى ذات قسم اللغة العربية، الذى تولى هذا المنصب فى الفترة من ١٩٩٤ إلى ١٩٩٧، كأول رئيس لدار الكتب والوثائق القومية، بعد فصلها عن الهيئة العامة للكتاب، ويعد د. جابر ثانى رئيس لها بهذا المسمى، وقدّم مجموعة من التقارير الإدارية والهيكلية لهذه الدار.

وإذا كان لا يوجد أثر لهذا المنصب فى ملف الجامعى؛ فالسر فى ذلك، أنه كان بالفعل منتدبًا لوزارة الثقافة «أمينًا عامًا للمجلس الأعلى للثقافة»، وما جرى هو تكليف من فاروق حسنى بإدارة دار الكتب والوثائق القومية فضلًا عن استمراره فى منصبه الأصلى.

الحكاية التاسعة

لعل اللافت للنظر فى هذا الملف، الكم الهائل من المؤتمرات التى شارك فيها د. جابر، والمحاضرات التى ألقاها فى العديد من الدول العربية والأجنبية، وشغله وظيفة أستاذ زائر فى كبريات الجامعات العالمية، منها جامعة هارفارد، التى سافر إليها فى الأول من فبراير ١٩٩٤ ولمدة ثلاثة شهور، سبقها إلقاء مجموعة من المحاضرات فى معهد العالم بباريس فى الفترة من ١ مايو ١٩٩٣ إلى نهاية العام، وفيها طلب تعديل الموافقة من «مايو إلى الأول من ديسمبر» إلى «مايو إلى آخر ديسمبر»، وسبق ذلك بعام أن لبّى دعوة هذا المعهد لإلقاء سلسلة من المحاضرات عن الأدب العربى فى شهر ديسمبر ١٩٩٢، كما تم ترشيحه ليكون ضمن المعلقين الرئيسيين على الورقة المقدمة حول موضوع «الرمز الأسطورى فى الشعر المعاصر» بالرياض بالمملكة العربية السعودية، وذلك يوم الأربعاء ١٩ فبراير ١٩٩٢.

ومن الفعاليات التى شارك فيها، ويتضمنها ملف الجامعى: حضور المهرجان الوطنى السابع للتراث، الذى نظمه الحرس الوطنى بالسعودية فى الفترة من ١٢ فبراير ١٩٩٢ ولمدة أسبوع، حضور مؤتمر الحركة الأدبية الذى عُقد بالأردن فى الفترة من ١٠ إلى ١٢ إبريل ١٩٩٢، السفر إلى جامعة ليون بفرنسا فى فبراير ١٩٩٣ لإلقاء عدد من المحاضرات، تلبية دعوة واردة من قبل جامعة مؤتة بالأردن فى الفترة ١٠ إلى ١٣

مناصبه فى وزارة الثقافة:

- الأمين العام الـ 12 فى تاريخ المجلس الأعلى
- ثانى مدير لدار الكتب بعد فصلها عن هيئة الكتاب
- أول مدير للمركز القومى للترجمة

د. جابر عصفور يكشف عن:

اجتماع لهيئة المجلس الأعلى للثقافة لبحث تطوير جوائز الدولة

كشف د. جابر عصفور أمين عام المجلس الأعلى للثقافة الحق (الثقافة والفنون) أن هناك اجتماعا لهيئة مكتب المجلس الأعلى للثقافة برئاسة فاروق حسنى وزير الثقافة، يعقد فى سبتمبر القادم للنظر فى الاقتراحات التى قدمها أعضاء المجلس فيما يتعلق بجوائز الدولة، خاصة أن المجلس تلقى ما يقرب من (٢٥) مذكرة من أعضائه تتضمن اقتراحات لتطوير جوائز الدولة.. وأضاف د. جابر فى تصريحه أن هناك قانونا يحكم الجوائز، وإنه يحرص تماما على عدم المساس بهذا القانون، وذلك حتى يحمى قرارات المجلس الأعلى من البطلان، وكذلك (لا يعرض الجوائز السحب قضائيا، بعد الحصول عليها) عند رفع قضية بسبب خطأ إجرائى. وأوضح الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، أن الاقتراح الخاص بضرورة وجود تخصصات مختلفة عند فحص جوائز الدولة للتفوق فى الآداب، الفنون، العلوم الاجتماعية، مطبق بالفعل، فمثلا لجنة فحص الترشيحات المقدمة فى مجال الآداب تتكون من (١٩) عضوا، و(١٨) عضوا فى العلوم الاجتماعية، و(٢٠) فى الفنون، وهؤلاء يغطوا كل الفروع المختلفة للجائزة، أى فى تكوين لجنة فحص الآداب: شعراء، قصاصون، روائيون، نقاد، ولكن هذه اللجان ملتزمة فى فحصهم بالمادة رقم ٦ مكرر من القرار الجمهورى، وتنص هذه المادة على: تتولى لجان فحص جوائز الدولة للتفوق من التأكد من مطابقة الترشيحات للشروط المعلنة وتقدم نتيجة فحصها إلى المجلس الأعلى للثقافة، وبالفعل تقوم اللجان بهذا الدور، ولكن طبقا لنص هذه المادة لا تستطيع أن تستبعد شخصا ترى فيه أنه غير جدير بالجائزة، لأن القانون يعطيها الحق فى مطابقة الشروط الشكلية مثل التقدم فى الموعد، أن يكون المتقدم فى مجال تخصص المرشح، لذا تعد لنا هذه اللجان قوائم من وجهة نظرها مع عدم استبعادها لأى ترشيح، والمجلس حر فى من يختاره لنيل الجائزة بالتصويت، بمعنى أنه فى هذا العام كان عدد المرشحين للجوائز ٣٦ مرشحا فى الفنون، و٣١ فى الآداب، و٤٤ فى العلوم الاجتماعية وقدمت لنا لجان الفحص ما يطلق عليه بـ (القائمة القصيرة) وهى عبارة عن (١١) مرشحا فى الفنون و(١٣) فى الآداب و(١٨) فى العلوم الاجتماعية، وذلك فى مجلد مع وجود مجلد آخر يتضمن باقى المرشحين وعرضنا المجلدين على أعضاء المجلس وهنا المجلس حر فى أن يختار من القائمة القصيرة أو من خارجها، وحدث أن اخترنا من القائمة القصيرة فيما يتعلق بالفائزين فى مجالى الآداب والفنون، أما فى مجال العلوم الاجتماعية، فقد فاز واحد فقط من القائمة القصيرة وهو د. أحمد زكريا الشلق، واثنان من خارج هذه القائمة وهما: د. سامية الساعاتى، ود. محمد السيد سعيد، وبهذه الطريقة تكون اللجان ساعدت المجلس ولم تتخطى دورها فى استبعاد أى مرشح، وتسلب حقا أصيلا لأعضاء المجلس فى اختيار من يرونه مستحقا لهذه الجائزة [illegible] وأضاف د. جابر [illegible] سننظر فى كل الاقتراحات [illegible] بجوائز الدولة.

جابر عصفور

الأخبار: ١٢ يونيو ٢٠٠٦

الدكتور جابر عصفور:



أحلم بالمركز القومى للترجمة

● أكد الدكتور جابر عصفور، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، أن قرار الرئيس مبارك برصد مبلغ عشرة ملايين جنيه لدعم المشروع القومى للترجمة جاء مفاجأة حقيقية.. وأضاف قائلا: سبق للرئيس أن قدم دعمه ورعايته للمشروع منذ عدة سنوات عندما شكوت إليه من ارتباك الأحوال المالية فطلب الرئيس من مجلس الوزراء، ووزير المالية آنذاك دراسة دعم المشروع، وكانت الاستجابة طيبة جدا إذ تخصص لنا مبلغ مليون جنيه كميزانية سنوية والحقيقة أننا كنا نتحرك فى حدود تتجاوز هذا المبلغ مما جعلنا نعانى كثيرا. لذلك جاء قرار الرئيس مبارك بمثابة الانقاذ، فنحن نسابق الزمن للانتهاء من طبع الألف كتاب.

●● ونسأله: فيم تفكر بعد هذا القرار؟

- نحن مؤسسة لا تعمل بطريقة ارتجالية، ولدينا مشروع ذو مبادئ، ومنها: الخروج من أسر المركزية الأوروبية الأمريكية، والانفتاح على كل أقطار العالم ولغاته، والانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم، ويسهم فى إشاعة العقلانية، ويشجع على التجريب، ويؤسس لحضور العلم فى حياتنا. وهو يسعى إلى الموازنة بين المعارف الإنسانية على كل المستويات، ويقصد أيضا إلى ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية.



د. جابر عصفور

والمشروع يلتزم بالترجمة عن لغة الأصل مباشرة - إلى حد كبير - مستعينا بكل الخبرات العربية المتاحة، حتى يكون الجهد قوميا فعلا.

●● ويواصل الأمين العام موضحا:

- وخطة المشروع تتضمن عدة مراحل. الأولى هى الانتهاء من ترجمة الألف كتاب، والثانية تحويل الترجمة إلى حركة مزدوجة بمعنى النقل عن العربية أيضا إلى اللغات الأجنبية، ثم تأتى الخطوة الثالثة التى يكتمل بها الكيان الأساسى للمشروع وهى إنشاء المركز القومى للترجمة وهذا تتويج لحلمى الشخصى.



●● ويبوح الدكتور جابر عصفور بهمومه قبل أن يصدر قرار الرئيس فيقول:

- كنا نتراجع عن ترجمة الكتب التى تحتاج إلى مبالغ مالية كبيرة منها مثلا كتب الفنون التشكيلية والرسم، وبعض الموسوعات التى كنا نحجم عن ترجمتها لتكلفتها العالية. الآن لن نتردد فى ترجمة أى لون من الكتب سواء كانت فى الفنون التشكيلية أو فى مجال الموسوعات أو فى غيرها من كتب المعارف الإنسانية المكلفة. كل ذلك سيتم من خلال المشروع الذى وضعناه.

●● هل صحيح أنه كان يقال لبعض المترجمين «لا يوجد نقود ويكفى أنكم تقدمون عملا وطنيا»!!!

- لم يحدث هذا مطلقا حتى قبل الدعم فالمبلغ - الذى كان يحصل عليه المترجمون فى المشروع - لائق ومحترم، حقا أنه لا ينافس المؤسسات الأوروبية لكنه يعتبر محترم إلى أبعد حد. أما الآن وبعد هذه الميزانية التى رصدت نستطيع أن نقترب من المستويات العالية فى المكافأة

سامية...

الأخبار: ١٤ فبراير ٢٠٠٥



..وجلس على مقعد

- يوسف السباعى ومحمود فهمى حجازى وأسس له كرسيه الخاص بـ«القومى للترجمة»


د. جابر عصفور : ورثت الشراسة عن أمي .. والطيبة عن أبي

خطاب غاضب إلى «عبدالناصر».. وراء تعييني بالجامعة

الأخبار: ٢٧ مايو ٢٠١٦

سبق القانون الصادر فى 2017 ولائحته التنفيذية فى فكرة «القوائم القصيرة»

إبريل ١٩٩٣.
هذا الملف يكشف عن العديد من الأمور التى تخص سيرة د. جابر منها أنه بدءًا من يناير ١٩٩٣ وحتى يناير ٢٠١٠، عمل فى وزارة الثقافة لمدة ١٧ عامًا متصلة، ما بين: أمين عام المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٣ إلى ٢٠٠٧، ومن ٢٨ مارس ٢٠٠٧ وحتى ٣٠ يناير ٢٠١١ مديرًا للمركز القومى للترجمة، كأول مسئول يتولى هذا المنصب، كما كان ثانى مسئول يتولى مجلس إدارة دار الكتب والوثائق القومية فى الفترة من ٧ يوليو ١٩٩٧ وحتى ٤ مارس ١٩٩٨ «أثناء توليه المجلس الأعلى للثقافة»، وكذلك توليه لمدة شهور «مرتين» منصب وزير الثقافة؛ الفترة الأولى لمدة أيام من ٣١ يناير ٢٠١١ إلى ٩ فبراير، والثانية من ١٧ يونيو ٢٠١٤ إلى ٥ مارس ٢٠١٥، كما يبين الملف المشاركات الفعّالة له على مدى تاريخه فى المؤتمرات والمنتديات العالمية، كما يشير إلى حصوله على جائزة من أكبر الجوائز العربية، وهى جائزة سلطان العويس بالإمارات، وتسلمها فى ٢٤ نوفمبر ١٩٩١.
ويتضمن الملف - كذلك - سفره أستاذًا معارًا للنقد الأدبى بكلية الآداب بجامعة القاهرة فى الفترة من ٣٠ سبتمبر ١٩٨٣ إلى ٣١ أغسطس ١٩٨٨.
لكن اللافت للنظر أن ملفه يخلو من قائمة إصداراته ومؤلفاته التى تصل إلى ٤٥ كتابًا، بخلاف ترجماته، وأبحاثه.

الحكاية العاشرة

أسماء كثيرة وردت توقيعاتها على أوراق د. جابر، بدءًا بمن تولّوا رئاسة قسم اللغة العربية، ومرورًا بعمداء كلية الآداب، ورؤساء جامعة القاهرة، الذين كان لابد من توقيعاتهم على أوراق ندبه لوزارة الثقافة؛ لكن — خارج هؤلاء — كان هناك اسم لابد من تواجده سنويًا، على مدى ١٤ عامًا، فى هذا الملف الجامعى للدكتور جابر عصفور، وهو فاروق حسنى وزير الثقافة، الذى تعاون مع صاحب كتابات التنوير، مدة تقترب من نصف فترة تولى فاروق حسنى وزارة الثقافة؛ بل أنه هو الذى خلفه فى أول تغيير له، بعد أن مكث على كرسى الوزارة (١٩٨٧- ٢٠١١)، ليأتى تشكيل أحمد شفيق فى ٣١ يناير ٢٠١١ خاليًا من اسمه، مستعينًا بالدكتور جابر عصفور.
لكن ماذا كانت العلاقة بينهما؟
من وقت لآخر، كانت هناك تسريبات صحفية بوجود خلافات، لكن الحقيقة غير ذلك، سواء من قربى للطرفين، أو من التصريحات العلنية؛ منها ما نُشر فى جريدة أخبار اليوم فى ٢٠ يناير ٢٠٠١: بعنوان «أمين المجلس الأعلى للثقافة ينفى وجود خلافات» وفى المتن: «د. جابر عصفور أمين المجلس الأعلى للثقافة نفى أن يكون سفره للولايات الأمريكية بسبب خلافات بينه وبين فاروق حسنى وزير الثقافة».
الأكثر من ذلك أنه رغم الانتقادات التى طالت طريقة أداء فاروق حسنى لوزارة الثقافة، إلا أن د. جابر كان مقتنعًا بها، بل ومشاركًا فيها ومدافعًا عنها، وليس أدل على ذلك من واقعة قصر ثقافة السينما، التى سجلت تفاصيلها جريدة أخبار الأدب فى ٢٤ نوفمبر ٢٠٠٢، حينما أعلن عصفور عن سعادته بالعمل مع فاروق حسنى؛ إذ جاء فى العنوان: «فى ندوة الاحتفال بذكرى العميد.. أحد الحضور يسأل جابر عصفور: أنت تلميذ طه حسين أم مرؤوس وزير الثقافة؟ فيجيب: فاروق حسنى أفضل وزير ثقافة منذ ثلاثين عامًا».
وفى المتن جاء: «رغم أن الندوة التى عُقدت بقصر السينما بجاردن سيتى يوم الأحد الماضى، كانت مخصصة للاحتفال بذكرى ميلاد الدكتور طه حسين وليست لمناقشة سياسة وزارة الثقافة، إلا أن أحد الحضور عرّف نفسه بأنه موظف بوزارة التعمير فاجأ الجميع بسؤال وجّهه للدكتور جابر عصفور قائلًا: بعد أن استمعتُ إليك تتحدث عن د. طه حسين وإنجازاته بوصفك أحد تلاميذه لأتعجب من موافقتك على العمل مع فاروق حسنى وأن تصبح أحد مرؤوسيه؟ الدكتور جابر عصفور من جانبه قال: شرف لى أن أعمل مع فاروق حسنى؛ فعلى يد هذا الوزير حدثت انجازات للثقافة المصرية لم تحدث منذ ثلاثين عامًا، وبالتحديد منذ وزارة ثروت عكاشة؛ لذا أشعر بالفخر بالعمل معه، فلم يحدث فى تاريخ مصر الحديث أن أنشئ مثل هذا العدد من المتاحف والمكتبات وقصور الثقافة المتخصصة والاهتمام بالترجمة ووجود مشروع قومى للترجمة، وأضاف أن هناك صفة مهمة جعلتنى أتشرف بالعمل مع الوزير، وهى أنه يحترم الاختلاف فى الرأى، ويعطى من يعملون معه حرية فى إدارة هيئاتهم».
هذا الملف استطاع أن يكشف لنا بالتفاصيل جزءًا ليس باليسير من سيرة د. جابر عصفور.
(اقرأ ص ٨٣)

فاروق حسنى



د. فاطمة قنديل

شاعرة وأكاديمية

لماذا لا تزرع شجرة؟!

«لماذا لا تزرع شجرة».. هى رواية الشاعر والروائى والمترجم أحمد شافعى، صدرت عن «الكتب خان» ٢٠٢٠، الرواية قصيرة؛ تسعون صفحة من القطع الصغير، حبكتها تأخذ طابعًا غرائبيًا: «كامل» يجلس فى سيارته، وفجأة يجد نفسه فى مكان لا يعرفه، معصوب العينين، مخطوفًا من قبل شخص ما، لا نراه ولا يراه الراوى بالطبع، لا سبب واضحًا للخطف سوى إصرار الخاطف على أن يجيب المخطوف عن سؤال واحد يظل يتكرر إلى قبيل نهاية الرواية: «عشت أربعين سنة يا كامل، أربعين سنة على الأرض، أكلت وشربت وتزوجت، صاحبت وأحببت وكرهت، مر عليك أربعون صيفًا وأربعون شتاء، جلست على البحر وسهرت على النهر ولم تزرع شجرة قط. كامل، لماذا لم تزرع شجرة؟»

تبدو القدرة على الإجابة عن هذا السؤال رهينة بالخلاص من الاختطاف؛ لكن المخطوف يهرب من السؤال المتكرر، يسرد حياته كلها للخاطف، مبررًا: لماذا لم يزرع شجرة؟: «دعك من الشجر ولنحك يا رجل»، أسابيع وشهور تتكشف الإجابة شيئًا فشيئًا، وحين تنكشف يحطم المخطوف قيوده ثائرًا، ليجد نفسه متشردًا على الرصيف، لكنه متشرد أشبه بـ«الولى»، يلتمس الناس رضاءه ويتبركون به، (كأنه شبيه «جرونوى» فى رواية «العطر» لزوسكيند)، يصير إلهًا، يأمر الناس كخاطفه.

عبر الرواية يحكى المخطوف للخاطف كما حكت شهرزاد حكاياتها لشهريار تحت الأسر، ويبدو الحكى، هنا، حيلة مراوغة لإرجاء للموت، لكن «الخاطف» لا يلين، سيقطع دائمًا استرسال الحكى بالسؤال المتكرر، «كقرار موسيقى» لنثار حكايات الراوى، أو نثار الشجر، فالراوى: « شخصًا طالما فتنته رائحة النشارة المنثورة فى أرضيات المقاهى».

أيام وشهور وتصير العصابة المعقودة على عينيه جزءًا منه (عبر حكى «كمونودراما جمع النشارة! لتصير شجرة؟!) يبرر فيها «المخطوف» إلى «الخاطف» عدم زراعته شجرة مختلقًا الأعذار، تلو الأعذار، مستعيدًا شريط حياته منذ طفولته، ليقطع الخاطف استرساله بالسؤال نفسه.

شيئًا فشيئًا تبزغ إجابة السؤال وتنكشف: «هذه المرة أظن أننى أعرف الإجابة. لأننى عبد يا سيدى. عبد صاحب الفرن وعبد الجار المسؤول.. وعبد زوجتى، وعبد أولادى أيضًا»، هذا «الوعى» بالوجود هو الخطوة نحو الانعتاق، نحو ثورة «المخطوف» على «خاطفه» وتحطيمه قيوده، وعلائقه، ليصير «وليًا متشردًا».

تنتهى الرواية ليسأل القارىء نفسه: «هل ثمة خاطف ومخطوف فعلاً؟» إن الراوى/ ضحية الخطف فى البداية، ضحية المحيطين به عبر حياته، سيظل يوهمنا بأنه لم يزرع شجرة لأن الجميع تكاتفوا عليه كى لا يزرعها! لكنه «معصوب العينين» يبدو كبذرة تشق الأرض، عبر الحكى، لتصير شجرة فى النهاية: «الشجرة، أيضًا، بيتها الشارع». يُحدث خاطفه: «لم أزرع شجرة لأن أحدًا لم يعصب عيني وقتًا كافيًا لأن أرى نفسى».

هل من الضرورى إذن أن نغلق أعيننا كى نرى داخلنا المظلم؟ كى نعود «بذرة» لوجودنا؟ ربما، ولكن من الضرورى هنا أن نفكر فى جدلية «العبد/ السيد» عند هيجل، ونحن نرى رحلة التبرير الممتدة لعدم زراعة الشجرة بإلقاء المسؤولية على الآخرين، فحسب هيجل، نحن أمام إسقاط لمسؤولية الذات عن نفسها، وستظل الذات عبدًا طالما لا تعى عبوديتها، ووعيها بهذه العبودية وحده هو الذى سيقودها نحو الحرية، وهو ما قاد الراوى إلى «ثورته» وحريته فى اللحظة التى اعترف فيها بمسؤوليته عما فعل بنفسه، فى وعيه بعبوديته.

لسنا إذن أمام خاطف ومخطوف؛ بل أمام ذات تنقسم كبذرة، ذات هى الخاطف والمخطوف معا! الشجرة، كما تحدثنا الرواية، ليست تلك التى نزرعها خارجنا، إنها كامنة كبذرة فينا، فى ظلمة أرواحنا، ونحن الوحيدون الذين نقدر أن نجعلها تشق الظلمة وتخرج إلى النور والحرية.

إن عنوان الرواية: السؤال، ينظر فى اتجاهين: للرواية ولنا، نحن القراء، وأهمية رواية أحمد شافعى، ليست هذا الدرس البسيط فحسب، وإنما لأنها تمنح قارئها أبوابًا مفتوحة للقراءة، ستتداعى إلى الذهن: «رمزية الشجرة» وسنرى «الخاطف» يشبه «الخضر» يرغم الراوى على التعلم، بصبر البذور فى العتمة، سنرى الذات وهى تبحث فى الظلمة عن ألوهية الإنسان، لتستعيدها، فى صيغة أقرب إلى «الحلاج» مثلًا، وإذا صدقتم قراءتى بأن: لا خاطف ولا مخطوف؛ فسنرى «رواية تعلم» تبدأ من داخل الذات، من هواجسها وأشباحها، تصنع من ذاتها خاطفًا ومخطوفًا تهبط بهما إلى ظلمات أعماقها، تمامًا كأورفيوس يهبط إلى بحر الظلمات ليستعيد ذاته/ حبيبته: «كامل»(ة).

37 ملف العدد

الثقافة الجديدة

أثر الأولياء لا يزول

تصوير: حسام المناديلي



في الأول من مارس، ومولد السيدة زينب يموج بالناس، كنت أقف على ثلاثةٍ وعشرين عامًا انقضَتْ منذ أول يوم نزلت فيه أحد الموالد، طفلًا في السابعة يتوق لركوب المراجيح، وكنا -في بلادنا المصهورة تحت شمس يوليو وغليان الوجد في قلوب المريدين- نُقايض صاحب المراجيح الوافد بكيزان الثلج مقابل خمس دقائق في مراكب مراجيحه الطائرة.

مسجد ومقام السيدة زينب

من السيدة لسيدنا الحسين

مجلس الإدارة الروحى للمحروسة

محمد المتيم

تصوير: محمد الكاشف

طَفَت الصورة بعيدة العهد على سطح الذاكرة، وأحد الجلساء -في خيمة من خيام المولد- يحكي لي عن رجل مقيم في حي السيدة زينب، لا علاقة له بالسياق الروحاني من قريب أو بعيد، لكنه ذو عادة سنوية -غاية في الغرابة- لا ينقطع عنها ما دام المولد الزينبي ينعقد، تتمثّل عادته في أنه بمجرد بدأ أسبوع المولد الزينبي يصطحب ستة أو سبعةً من البلطجية أو النشّالين في المنطقة إلى شقة يمتلكها ولا يسكنها أحد. ووفق اتفاقٍ مُرضٍ للطرفين يحتجزهم فيها طيلة فترة المولد مقابل ثلاث وجبات وعلبة سجائر ومئة جنيه لكلٍ منهم يوميًا، مع ما يلزمهم من المكيّفات!

الحقَّ أقول، لولا ما أعرفه من صدق الراوي، لتوقفت طويلًا أمام الرواية، لكنني تجاوزت مصداقيتها إلى نقطة أخرى، هي فلسفة الرجل شديدة الخصوصية والفرادة في تصرُّفه المُغاير هذا. يستطرد نديمي «إنه بهذا يهدف إلى كَفّ أذى الأشرار عن ضيوف السيدة زينب.. هذه هي طريقته في الاحتفاء بالسيدة في مولدها الشريف».

الشائع في أوساط الدراويش أن الاحتفاء بالمولد يكون بإطعام الطعام، وإيواء الضيوف، وسقاية الماء والعصائر، وإنشاد المدائح، والتقاء

المحبين من الشمال والجنوب في مواسم سنوية معينة، لكن أن يُغامر رجلٌ بسُمْعَتِه وماله وشقّته ليحتفى على طريقته الخاصة، فهذا يُعَدُّ تجلّيًا جديدًا من تجليات الهيمنة الروحية لآل البيت على أرواح المصريين، ونموذجًا مغايرًا من نماذج ارتباط المصريين بآل البيت.

تتردد فى أذنى عبارة «كَفّ الأذى عن ضيوف السيدة» فأرتدّ زمنيًا لنحو ١٤٠٠ عام، والسيدة زينب على مشارف مصر بعد مذبحة كربلاء التى قضى فيها الإمام الحسين وذووه شهداء، وقد خرج مسلمة بن مخلد الأنصارى والى مصر مع وجهائها وسائر أهلها لاستقبال السيدة سليلة بيت النبوة، حتى استقرّ بها المقام فى داره التى توفّيت ودُفنت بها، وهناك ردّدت دعاءها الشهير لأهل مصر «يا أهل مصر؛ نصرتمونا آلَ البيت.. نصركم الله، وآويتُمونا آلَ البيت.. آواكم الله، وأعنْتُمونا آلَ البيت.. أعانكم الله، جعل الله لكم يا أهل مصر من كل ضيقٍ مخرجًا ومن كل همٍّ فرجًا»، الدعاء الذى سيصبح منشورًا تأسيسيًا تقوم عليه علاقة المصريين بآل البيت. وعليه، فأيًا كانت طريقة تعاطيك فى المحبة مع آل البيت، فإنك ستدور فى فلكهم.

يقول الراوى:

تهرب تروح فين يا اللى سَهْمُهم صابَكْ
السِّتّ دعياك أمْ سيدنا الحسين جابك؟!

ثمة عقد اجتماعى غير مكتوب تقوم عليه علاقة المصريين بآل البيت

من يكتب التاريخ، وكيف؟!

ونحن نطالع كتب التاريخ، يُنبّهنا المختصّون إلى ضرورة الاحتفاظ بقدر معين من الحذر تجاه صدق الرواية فـ«التاريخ يكتُبُه المنتصر»، لكنّ الحدث المفصلى فى تاريخ آل البيت/ موقعة كربلاء خرجوا منه بالخسارة العسكرية وأجسادهم ممدَّة على رمال الصحراء، ومع هذا لم يُمْحَ جلالهم من القلوب، ولم تُفْلِح الدعاية الأموية فى انتزاع سلطانهم على القلوب. هذا على مستوى التاريخ الرسمى، بيْدَ أننا -وفى مصر تحديدًا- نقف أمام تاريخ شفاهى من نوع خاصّ، صاغه الوجدان المصرى لآل البيت الذين لم تتوقف هجراتهم لمصر على تتابع القرون.

إن كل حديث عن آل البيت فى مصر يعنى بالدرجة الأول المقامَيْن الشريفين للإمام الحسين والسيدة زينب، وعن طبيعة علاقتهما لا يُخبرنا كِتاب التاريخ بأكثر من أنهما شقيقان نشآ فى بيت واحد، وكانا مضرب المثل فى الشجاعة والحكمة، يسيران معًا إلى كربلاء، ليكون هو الرمز وهى السند، إذْ وراء كل رجل عظيم امرأة عظيمة ستحمل أعباء المهمة بعد استشهاده، ويطوى المؤرِّخ صفحاته.

توزيع الأولياء على خريطة مصر يمثّل حالة تطويق روحانى لها من جميع الجهات

لكن الوجدان المصرى الصوفى الشعبى له رصده الخاص لهذه العلاقة، رصدٌ غير مستندٍ لأى أدلّة علمية/ تاريخية، لكنه ناتجٌ عن تعلّق شديد، وربما عن حالة عرفانية، جعلت هذه المعانى أكيدة الرسوخ فى الوجدان الدينى (الشعبى) لدى المصريين.

ينطلق المؤرخ الشعبى من حيث توقّف المؤرخ الرسمى، فبعدما خشى يزيد بن معاوية -خليفة المسلمين آنذاك- ووالى المدينة من أن تروى السيدة زينب تفاصيل ما جرى فى كربلاء لأهل المدينة، فيثور أهلها على الأمويين، طُلِبَ منها أن ترحل عن الحجاز، فأشار عليها ابن عباس بالرحيل إلى مصر. من هنا يبدأ المؤرخ الشعبى فى تفسير وقوع الاختيار على مصر تحديدًا، معلّلًا الأمر بأن تكون السيدة زينب ومن معها من آل البيت فى شرف استقبال الرأس الحُسينى الشريف عندما يأتى لمصر بعد قرون، حيث يجرى تأسيس الدولة الروحية لآل البيت. يكونون فى استقباله لأنه جرى فى علم الله أنه هو الإمام وصاحب مصر ورئيس دولة الباطن بها - «دولة الأولياء»، ومن هنا شاعت جدًا فى أوساط الدراويش تسمية الإمام الحسين بـ«رئيس مصر».

أمّا عن السيدة زينب فتتعدّد ألقابها التى يناديها بها الزوار، فهى «صاحبة الشورى» و«المحكمة» و«رئيسة الديوان»، وبمعادلة بسيطة لهذه الألقاب مع واقع الحياة اليوم، تجد محبّى آل البيت يعتقدون فى دولة روحية ذات مؤسسات، فالسلطة التشريعية والتنفيذية والقضائية للسيدة زينب، ومؤسسة الرئاسة للإمام الحسين.

وما دام مقام الإمام الحسين هو الأرفع مرتبةً فى مصر بين المقامات قاطبةً، فسينعكس هذا على آداب الزيارة عند القادمين من خارج المحروسة، إذ تقتضى الآداب أن تبدأ بزيارة السيدة زينب





ثم تُدخلك هى على الإمام، وإن لم يكن، فلتبدأ بزيارة الشيخ أحمد الدردير -مقامه معروف بالباطنية- المعروف عند شعب آل البيت بلقب «وزير سيدنا الحسين»، وهو يتولى تهيئتك روحيًا لزيارة الإمام والدخول عليه.

وقد تقرّر عند أهل هذا الشأن أنك حال زيارتك القاهرة إذا ضاق بك الوقت وتعذّرت زيارة سكّانها من الأولياء، فزيارة الإمام الحسين تُغنيك عن بقية الزيارات، ولا توجد زيارة تُغنى عنها، ولو طُفْتَ على سائر أولياء المحروسة دون زيارة الإمام، فأنت راجعٌ بخُفّى حُنين!

يقول الراوى:

سيدنا الحسين مملكة.. سيدنا الحسن سلطان
والسيدة محكمة.. والأولياء ديدبان
واكبر ولى على باب سيّدنا الحسين خدّام

الوعى الشعبى يرى أن السيدة «أم العواجز» هى محل الحنان والطيبة، حيث يغلب حال البسط، فى حين يحلّ الجلال والمهابة على المقام الحُسينى، فتشيع لفظة «الإمام حربى أو أكاديمية عسكرية» حيث يجب على المريد أو الزائر التزام أقصى درجات الحذر وضبط الخواطر كيلا يُحاسب بالتفاتة.

لكن الوجه الأبرز للفرق بين اختصاصات السيدة زينب واختصاصات الإمام الحسين الروحية فى الوعى الشعبى المصرى يتمثّل فى قضاء الحوائج، فطلبات الجماهير فى العموم كشأن داخلى يشمل قضايا الزواج والإنجاب وحلّ المشاكل ورفع المظالم وكل الشؤون اليومية تقضى فيها السيدة فى الديوان الذى ترأسه، أمّا ما يعترى الدولة (مصر) ككيان، وما يهددها عامةً من خطوب، كالحرب مثلًا، فالإمام هو حامى الدولة كدولة وكيان، ومعه فى هذا جُنْد السيدة من ديوان الأولياء. يرصد المدّاح الشعبى هذه الزاوية، فى الفترة ما بين نكسة ١٩٦٧ وحرب أكتوبر ١٩٧٣، فيُنشد:

أمدح نَبى زين وَادى ستّ النِسا زَينَب
لابسة حرير سُندُسىَ ومن تحت الحرير زينَب
نَدَه سيدنا الحسين مِن برزَخُه روحى
شوفى اليهود دخلوا مصر وِضْروحى
هحارب بروحى .. هاتيلى السيف يا زينَب

هذه الأبيات توضّح مدى الاعتقاد الراسخ عند الصوفية فى مصر فى فكرة الحماية الباطنية لمصر من دولة الأولياء وعلى رأسها الإمام الحسين، لكنّ جملة «هاتيلى السيف يا زينب» تحمل إشارةً واضحةً للارتباط الوثيق -فى الوعى الشعبى- بين الإمام والسيدة، داخل دولة الأنوار.

ما لا يعرفه كثيرون أن مولد الإمام الحسين الفعلى يحلّ فى الخامس من شعبان كل عام، بعد مولد السيدة زينب بأيام، ويحتفل به قلّة من أهل المحروسة، مع مَن تخلّف من ضيوف المولد الزينبى من أهل الأقاليم. أما الاحتفال الحاشد الذى ينعقد فى ربيع الثانى، والذى اشتهر بأنه «مولد الحسين»؛ فهذه ذكرى دخول الرأس الشريف إلى مصر، بعد أن انتقل إلى مصر من عسقلان فى عهد الفاطميين، خشيةً عليه من الحملات الصليبية على بلاد الشام آنذاك. الحدث المثبت تاريخيًا عند جملة من الرحّالة والمؤرخين، أبرزهم: الإمام الفاروقى ت:٥٧٢هـ، وابن جبير المؤرخ ت: ٦١٤هـ، وابن بطوطة الرحالة والمؤرخ ت: ٧٩٩هـ، والمقريزى صاحب الخطط ت: ٨٤٥هـ، ومن المعاصرين د. سعاد ماهر، عميدة كلية الآثار سابقًا، ولها تحقيق حاسم فى المسألة، وغيرهم كثيرون.

تبقّى أن نشير إلى أنه لو كانت ثمة دلالة لاحتفال المصريين بدخول الرأس الشريف باحتشادٍ يفوق المولد الأصلىّ؛ فلأنهم يرون ميلاد المحروسة الروحى وكونها «محروسة» باطنيًا قد تأكّد ساعة دخول الإمام الحسين إلى مصر.

يقول الراوى:

رنّيت يا كاس قولّى على سبب رنّك
رنّيت لوحدك أمْ سيدنا الحسين رنّك؟
رنّيت يا كاس على العشاق فى الحضرة
رنّيت لوحدك ولا السيدة حاضرة؟

ديوان الأولياء.. حرس حدود الثغور

الديوان هو مجمعٌ روحانى للأولياء (رجال الله) لبحث ودراسة أحوال وشؤون الخلق من المريدين أو أصحاب الشكاوى، وترأّسُه كما أسلفنا السيدة زينب، و«الديوان» مفهومٌ له أبعاده التى تناولتها كتب عددٍ من المتصوفة المتقدّمين. من اختصاصات هذا الديوان ردّ الشارد والضائع، وتعيين المقامات والمشاهد للمنتقلين، وترقية الأولياء محلّ بعضهم بعضًا، وإدارة شؤون المجاذيب السوّاحين، والشفاعة فى قضاء حوائج الخلق، والتربية الباطنية لروح من لا شيخ له، وسُقيا المعارف لنفوس المحبين، ومحاكمة المقصّرين فى حق الطريق وفق ما يقتضيه الحال.

هذه المفاهيم، لا تغيب عن الوجدان الدينى المتصوف فى مصر، واتساقًا معها يرى أهل هذا الشأن توزُّع الأولياء على خريطة مصر، التى يستقرّ شمالها القطب المرسى أبو العباس فى الإسكندرية، وجنوبها القطب عبد الرحيم القنائى والقطب أبو الحجاج الأقصرى،



على أبواب آل البيت ثمّة متّسَعٌ للجميع فالطرق إلى الله بعدد أنفاس الخلائق



وشرقها القطب أبو الحسن الشاذلى، وفى دلتاها القطبان العظيمان السيد البدوى فى طنطا والسيد الدسوقى فى دسوق، وفى القلب منها السيدة والإمام الحسين، فى حالة تطويق للجغرافيا المصرية حمايةً لها من جميع الجهات بأهل السطوة الروحية والسلطان. هذا بخلاف وجود سلطان روحى من رجال الله لكل بلدة مصرية على حِدَة، على سبيل المثال، الأولياء: العارف والفرغل والفولى فى محافظات: سوهاج وأسيوط والمنيا، على التوالى، وكل هؤلاء من أعمدة الديوان الزينبى الذى تحدّثنا عنه.

يوقن أهل هذا الشأن أتمّ اليقين أن أولياء مصر شاركوا فى حرب أكتوبر بأرواحهم، وقد حُكى لى أن رجلًا جاء من سوهاج إلى إحدى قرى الأقصر عام ١٩٧٤ يسأل عن زميل له كان معه على الجبهة فى حرب العاشر من رمضان، وقال له اسمى فلان من بلدة كذا، فلما وصل وسأل

مدونة الأدب المصرى تشهد أنه لم ينقطع يومًا عن أحياء آل البيت وأجوائها

لم يُطابق الاسم إلا وليًا منتقلًا فى هذه القرية قبل مئتى عام!

وأقل ما فى هذا الشأن هو الارتباط فى أذهان الناس بين أسماء قادة الحرب وأسماء الأولياء، فيتخذونها مسلكًا وذريعةً للبُشرَى، مستدلّين بأسماء مثل الشهيد إبراهيم (الرفاعى)، سعد الدين (الشاذلى)، أحمد (بدوى)، والإشارة -عندهم- تُغنى عن العبارة.

يقول الراوى:

ألف ولامين وهاء الاسم للبارى

كدّاب يا اللى تقول جَمْع الرجال خالى

مستشفى آل البيت

ليس فقط الأتقياء والصالحون هم من يلتفّون حول مقامات آل البيت، لكن تحضر شرائح المجتمع بمختلف مراتبها الاجتماعية والثقافية، وعلى تفاوت مستويات التزامها السلوكى والدينى، فحتى اللصوص والمومسات وتجار المخدرات والمتحلّلون دينيًا قد تصادفهم على الأبواب، وقد جذبهم مغناطيس المحبة.

البعض يرى فى هذا الالتفاف آليةً للفرز، فمن يتأفّف من وجود المنحرفين الملتفّين سينصرف، ومن سيتجاوز هذا الحجاب وينشغل فقط بالمحبوب سيقف. لكن ثمة ملمحٌ إنسانى هنا يتمثّل فى أن البشر سواسية بالفعل، إذا عملت فيهم المحبة عملَها. يقولون «كل من جاء إلى هنا مقبول، أيًا كانت جريرته، إلا المتكبر والكذّاب».

فى إحدى الزيارات، يتأفّف رفيقى من أهل السوء، أحدهم سكران، يقول له الدليل الذى يرافقنا «لا تتأفّفَ يا ولدى.. ربما يسكر بالنيابة عنى وعنك!» يستفهم صديقى، فيستطرد الدليل «.... لتسرى فاعلية الأسماء الحسنى كالتّوّاب والغفّار والرحيم، فلا بد من ذنبٍ ليُتاب عنه وليُغفَر...، احمد الله أنك لستَ المُبتَلَى، وأشفِقْ على أخيك المُبتلى بالذنب، فهو ينوب عنى وعنك فى سريان المقدور!».

فلسفة مغايرة فى النظر إلى الآخر تتعلّمها بالقرب من آل البيت. بالتجربة، وبلا كثيرٍ من التنظير الباهت، يمكن للإنسان أن يتّسع لأخيه الإنسان.

يشرح لى الدليل فكرة مستشفى آل البيت، فيقول «هل رأيت مستشفى تغلق أبوابها فى وجه أحد؟! أهل البيت مستشفى لا تغلق بابها فى وجه قاصد، وتقبل كل الحالات. اللى جاى هيضيع فى جرعة هروين زى اللى أُغمى عليه من إجهاد الصيام، بتستقبل ده وده، بتقبل الاتنين بنفس الاهتمام، ولو متوفر سرير رعاية واحد هياخده بتاع الهيروين لو حالته أخطر، لأن داعى المحبة لا يعرف التفرقة». أسأله: لكنّ كثيرين أعرفهم مضت أعمارهم فى هذا الدرب ولم تنصلح أحوالهم فيما يظهر؟ فيُجيبنى «المستشفى مش كل اللى فيها حالتهم واحدة، طبعًا فيها دكاترة وتمريض (الأولياء)، وفيها اللى هيتخيّط غرزتين ويطلع، وفيها اللى هيعمل عملية ويطلع بعد شهر، وفيها اللى عنده مرض مزمن هيفضل بيه طول عمره -حكمة ربنا يا أخى- وهيكمل فى المستشفى باقى عمره.. عارف ليه؟ عشان ما يحصلّوش



مضاعفات، ويهلك بضلالُه، ومع ذلك الأدوية مش كلها تنفع لكل الحالات، كل حالة ليها دوا معين، وليها جرعات معينة، يحددها الطبيب المختصّ، وكل شخص عند آل البيت علاجه غير التانى. طابق بالراحة بين الرموز دى: المستشفى والأطباء، وآل البيت والعارفين بالله، وأنت هتعذر الجميع، أو هتنشغل بحالك هو أولى لك».

لم تكن هذه المقابلة أعجب ما صادفته فى هذه العوالم، لكنها تكشف عن وعى عميق عند الدراويش ومحبى آل البيت بما يفعلون، فهم ليسوا مغيّبين كما يُدَّعَى عليهم، لكنهم أصحاب فلسفة فى الحياة ورؤية البشر، اتفقتَ أو اختلفتَ معها فلا تملك سوى تقديرها.

يقول الراوى:

طبيب المبالى وضع كارت على باب العيادة مكتوب
ده الكشف مجانًا وبنعطى الدوا المطلوب
فيه اللى لازمله حقن وفيه اللى لازمله حبوب
واللى دخلّ للعيادة لو حتى كله ذنوب
يبات ويصبح تلاقيه على النبى محسوب
عيادة فيها العجب وبتوصف المطلوب
بتجنّن اللى عقِل وتعَقّل المجذوب

أهل المغنى - أهل المعنى

يشغل مفهوم السَّماع (الإنشاد) مكانة مركزية فى التجربة الصوفية، كباعثٍ ومهيّجٍ للمواجيد فى قلوب العشاق، وظلّ فى تطوّر عبر السنين. لكننى هنا لا أتحدث عن الإنشاد الدينى الذى يمثّله مشاهير المدّاحين المصريين، بقدر ما يشغلنى حضور آل البيت فى الغناء المصرى كغناء وفنّ. ولا شك ستستوقفنا دُرّة أغنيات الفنان محمد عبد المطلب «ساكن فى حى السيدة وحبيبى ساكن فى الحسين»، وعبد المطلب -كما لا يفتأ يؤكد د. على جمعة مفتى مصر الأسبق- ينتمى نسبًا لآل البيت، وكان ملازمًا لصلاة العشاء فى مسجد سيدنا الحسين، وكثيرون يحملون الأغنية بالفعل على رابط روحى يشدُّه بين المقامين الشريفين جيئةً وذهابًا.

فى هذا الصدد، تحتل السيدة أم كلثوم مكانة مميزة عند أغلب من لقيتُ من أهل هذا الشأن، ليس فقط فى أغنياتها الدينية أو قصائد أحمد شوقى ومدائحه التى غنتها مثل «سلوا قلبى» و«نهج البردة»، أو حتى «أحبك حبّين» المنسوبة لرابعة العدوية، لكنهم -الدراويش- لديهم قدرة فائقة على إسقاط كلمات كل أغنيات أم كلثوم العاطفية على محبوبهم المُراد من آل البيت. يؤكد أحد الدراويش بيقين راسخ أن «أم كلثوم لا تتكلم إلا فى التوحيد»، فيما أعرف أحد الأولياء المنتقلين، وكان صاحب خلوة طوال العام فى الجبل، ويخرج من خلوته شهرًا واحدًا كل العام، يُشَغّل فيه أم كلثوم على مدار الساعة.

يؤكد بعض أهل الشأن أن الأصوات الندية من «تجليات جمال الحق على العباد»، فصوت المطرب الجميل هو هبة ربانية للعالم للتخفيف من حدّته وضغوطه وتوتّراته، وكثيرون نالوا درجات القرب من هذا الباب!

يقول الراوى:

بنتين على باب سيدنا الحسين معاهم طار وأرغول
بيمدحوا فى جمال النبى.. شئ يُذهب العقول
أنا قولت إيه ده يا بنت؟.. قالت تعالى معانا وقول

شعب آل البيت

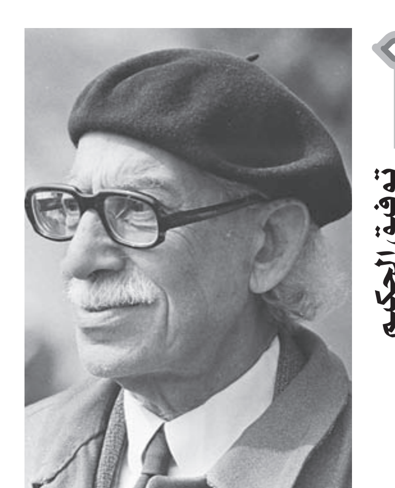
من المعروف عن الشعب المصرى أنه شعب خفيف الظِّل، يستعين بالنِّكات والطرائف على ضيق الحال وقسوة العيش، لكن حتى «قفشات» المصريين لم تُفلِت من سطوة ارتباطهم بآل البيت، وتخرج منهم الجُمَل المضحكة بتلقائية شديدة. تحضرنى هنا قصة السيدة الطيبة التى تم التضييق عليها فى زيارة الروضة الشريفة، ولم تجد مساحةً لأريحية الحكى و«الفضفضة» التى تجدها فى مقام الإمام الحسين فى القاهرة، فما كان منها إلا أن تُخاطب النبى: «والنبى ما عارفة إيه اللى مقعّدك عند الجماعة دول.. طب تعال مصر شوف احنا عاملين مع ابن بنتك إيه!».

ومن أطرف ما لاقيت بهذا الصدد، أحد الشباب انتمى لإحدى الطرق الصوفية، وكان ذا همة عالية فى العبادة بمجرد دخوله الطريق، نهاره صيام وليلُه بكاء وقيام، فذهب أصدقاؤه لزيارته والاطمئنان عليه، وما إن فتحت لهم الباب أمه العجوز وسألوها عنه، فابتدرتهم قائلةً: «الحقوه يا ولاد.. الليل كله بيبكى وينوح تقولوش قتل سيدنا حمزة»!

أختم هذا الجزء بقصة سمعتها من أحد المحبين فى أحد موالد السيدة نفيسة رضى الله عنها، يقول لى «أمسكوا لصًا يسرق الأحذية على باب مسجد الإمام الشافعى وسلّموه لأمين الشرطة. فاقتاده الأمين وتحرك به، فما كان من اللص إلا أن التفت للخلف إلى مسجد الإمام الشافعى، وخاطبه معاتبًا «ياخى حرام عليك.. أنا بقالي عشرين سنة بسرق على باب المشيرة وساترة عليا، وأنت مش عايز تستحملنى فى جوز جزَم؟!». يفسّر صاحبى لى ما وراء القصة فيقول: «الإمام الشافعى قاضى الشريعة، وأحكامه سارية حفظًا لهيبة القانون/ الشرع، أمّا السيدة فهى باب الحنان، تستر الحرامى لعلّه يتوب»!

والقصص فى هذا الشأن لا حصر لها، وبعضها

رؤية الصوفية للغناء تتجاوز حدّة الحكم الفقهى وترى فيه بابًا للتسامى



توفيق الحكيم

لا تليق صياغتها ومقامنا. لكن أستطيع أن أقول: ألقى آل البيت بظلالهم على سائر تفاعلات أحبابهم اليومية، فِكرًا وسلوكًا وكلامًا، ووهبوهم قدرةً على الجَلَد، لأنهم ضربوا لهم موعدًا بالنجدة فى الخطوب والملمّات.

يقول الراوى:

كركبت ع الباب قالّى الباب يا وعدك
تطرق عليّا ليه ياك اللى هنا مواعدك؟
أسمع منادى ينادى فى هويد الليل
يا اللى ابتليت بالغرام اصبر على وعدك!

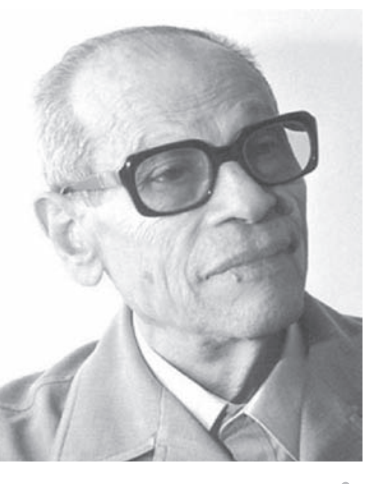
مثقفون على الأبواب

الوقوف على أعتاب آل البيت والالتفاف حولهم باعثُه وجدانى شعورى محض، يستوى فيه الأديب العالمى ومن حصّل أعلى الشهادات الأكاديمية مع العامى البسيط الذى بالكاد يفُكُّ الخَطّ أو لا يستطيع!
والذين صادفتهم من كتّابنا ومثقفينا وفنانينا فى مقامات آل البيت لا يُحصون كثرةً، وليسوا جميعًا أصحاب فكرةٍ واحدة أو وعى ثابت عن العلاقة بآل البيت، لكن العامل المشترك الذى يوحّدهم -وفقًا لما رصدتُ- هو حالة السكينة التى يَرجونها هناك، أو لنقل الرغبة فى حماية قلوبهم من جفاف المادة وجفائها الذى بات يطغى على حياتنا متسارعة الإيقاع.
ويجدر بنا هنا ألا نُغفل أنّ اثنين من عظماء روائيّينا فى الأدب المصرى تشكّل وعيُهما الأول من خلال عوالم آل البيت، فنجيب محفوظ نشأ فى كنف حى الحسين، ويحيى حقّى نشأ فى كنف حى السيدة، وتجلّت أصداء هذه البيئة فى أعمالهما الروائية على أوضح صورة.
بَيْدَ أن الأمر يتجلّى فى أدقّ صوره عند الروائى والمسرحى الرائد توفيق الحكيم، خصوصًا فى كتابه «عصفور من الشرق» الذى جاء إهداؤه «إلى حاميتى الطاهرة.. السيدة زينب»!
ويعبّر الحكيم عن علاقته بالسيدة داخل الكتاب قائلًا: «وأنه لن ينسى السيدة زينب الطاهرة وفضلها عليه فى الملمّات، إن لها وجودًا حقيقيًّا فى حياته، ما من مرةٍ وقع فى شدةٍ إلا وجد العزاء عند باب ضريحها ذى القضبان الذهبية، كل نجاحٍ ظفر به فى الحياة هو دَفعةٌ من يدها، وكل عطفٍ هو نظرةٌ من عينها، وكل ابتسامةٍ من الحظ إنما هى ابتسامة من شفتيها، إنه يتخيّل هيئتها ووجهها وملامحها، ويعتقد أنها فى السماء بردائها الأبيض تنظر إليه دائمًا وترعاه وتجعله من شأنها، كأن هذا هو كل عملها».

يقول الراوى:

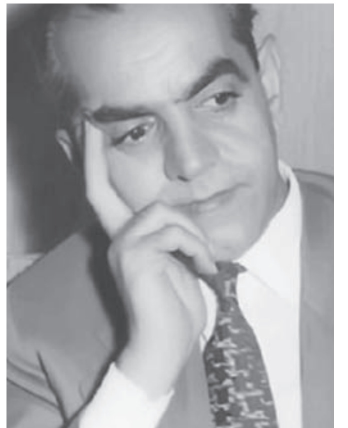
زينب تنادى النبى يا جدّى راعى الناس
دولا غلابة وفين هيلاقوا زيّك ناس

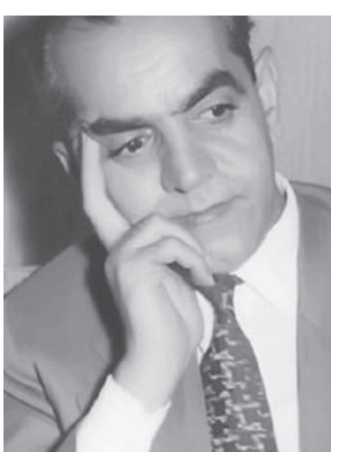
أم كلثوم



نجيب محفوظ

تفهُّم علاقة المصريين بآلِ البيت يستدعى حالةً من الاقتراب والتسامح لا التعالى والازدراء







محمد عبد المطلب

يحيى حقى

نظرة يا ستى أنا من ضمن بعض الناس
راجى رضاكى وتسقينى لذيذ الكاس

كيف نقرأ المشهد؟

عزيزى القارئ، إذا كنت تبحث عن معلومة تُخضعها لمعيار الصواب والخطأ، أو تتطلع لطرحٍ له مستند من كتاب تاريخ أو وثيقة أو مخطوط، فأعتذر منك، إذْ لم يقدّم لك المقال أى شىء من هذا القبيل. ومع هذا فليس المقال نوعًا من الضرب فى أرض المجاز الذى لا يمتُّ لواقع الناس بصِلة. لكنه الحديث الذى مع انتفاء أدلّته القطعية، ومع اجتهاد المخيّلة فيه قدرَ طاقتها، فإنه ملموسٌ لأقصى درجة، ومتداولٌ -بصياغات مختلفة- على شفاه ملايين المصريين المندرجين فى سلك الطرق الصوفية، فى الساحات والخيام والسرادقات التى تنتصب بطول البلاد وعرضها، فى مواسمنا الدينية وخصوصًا الموالد.
حاولتُ أن أنقل عن اللسان الشعبى، وأمنحه الفرصة ليحكى قصّته، ويطرح تفسيراته، ويؤول رؤاه التى أنتجها عبر السنين وصاغها فى حواديته وأهازيجه ومواويله. وليس هذا ترويجًا للخرافة أو دعمًا للدروشة بحال، لكنه اجتهادٌ فى الرصد، ومحاولة لعَزْو الرؤى لأصولها، فى محاولةٍ لفكّ شفرات طرازٍ فريدٍ من التديُّن المصرى، عن طريق تتبُّع العقد الاجتماعى غير المكتوب بين المصريين وآل البيت، والذى ألقى بظلاله على وعيهم بالحب والحرب والضحك والكتابة والغناء، ربما يستثمره الدارسون المعنيّون بالاجتماع والتراث والفلكلور وكتّاب السيناريو فى مجالات بحثهم.

ضريح خفى فى قلب القاهرة

زين الدين أبو المحاسن يوسف شيخ مسلم أم ولى أيزيدى؟!

حامد محمد حامد

ثمة حكايات فى القاهرة تبدو تفاصيلها للوهلة الأولى شديدة التنافر وعصيّة على التصديق، ومن فرط تشابكها يصعب أن تحدد بالضبط متى تنتهى الحقائق فيها وأين يبدأ الخيال؛ فكيف يمكنك أن تصدق مثلاً أن ثمّة صلة بين الأيزيدية وبين مصر؟! أو أنه يوجد فى قلب القاهرة ضريح خفيّ لواحد من كبار شيوخ الأيزيديين!

والحقيقة أن كل ما يتعلق بالأيزيدية هو محل خلاف كبير؛ فليس هناك اتفاق بين الباحثين عن منشأ هذه الديانة ولا حتى عن أصل لفظة الأيزيدية نفسها، هل هى مشتقة من اسم يزيد بن معاوية الذى يقدسه الأيزيديون، أم من لفظة «أزيد» الكردية التى تعنى الإله.

وهذا الغموض يرجع أساسًا لعدم وجود أى مصادر أولية أو مدونات تأسيسية للأيزيدية؛ فتعاليم الديانة تنتقل شفاهة من جيل لجيل، وهو ما كان له أثره على بنية الديانة ذاتها؛ فغياب المصادر التأسيسية جعل منها ديانة قابلة للتطور والتغيُر باستمرار، وجعلها أكثر مرّونة فى التأثر بكل ما مرّ عليها من معتقدات وثقافات وأديان ومذاهب، وهو ما كان سببًا فى تعدد الآراء وتناقضها حول نشأة الأيزيدية وتطورها؛ فقد مال فريق من الباحثين إلى أن الأيزيدية هى ابنة شرعية للديانة الإسلامية، فافترضوا أنها لم تكن موجودة قبل الإسلام، واعتقد آخرون أن الأيزيدية ظهرت فى بادئ الأمر كحركة سياسية خالصة تطالب بإعادة الحكم لبنى أمية بعد استيلاء العباسيين على الخلافة، ثم اصطبغت تلك الحركة بعد ذلك بصبغة دينية متأثرة بالشيخ عدى بن مسافر؛ حيث ارتدت الأيزيدية على يديه مسوح التصوف والزهد، وبعد فترة طويلة، وعلى يدى أحد المنتسبين لأسرة ابن مسافر، وهو الشيخ حسن بن عدى، رفع الأيزيديون شخص يزيد بن معاوية إلى مرتبة القداسة، فانقطعت بذلك صلتهم بالإسلام تمامًا.

أما الأيزيديون نفسهم؛ فيؤمنون بطبيعة الحال أن ديانتهم توحيدية قديمة وثابتة، لم تخرج من رحم دين آخر، وأنها سابقة على أديان المنطقة كلها!، والمؤكد لدينا اليوم أن الأيزيدية هى ديانة موغلة فى القدم يتوزع معتنقوها بين العراق وسوريا وتركيا وعدة بلدان أخرى، وأنها ديانة تتكون من طبقات متراكمة بعضها فوق بعض؛ فهى تنتمى أصلًا إلى الديانة الميثرائية، التى تقدس الشمس، ومع الوقت وبحكم الجوار، تأثرت الأيزيدية بالديانات الإبراهيمية الثلاث، والنتيجة كانت خليطا مدهشا من كل هذا، ويوضح لنا الباحث الأيزيدى خليل جندى رشو خلطة الأديان والمعتقدات تلك؛ فيذكر أن قصة التكوين والخليقة لدى الأيزيدية تذكرنا بقصة الخليقة السومرية والبابلية، وأسماء الملائكة السبع لدى الديانات الإبراهيمية والأيزيدية هي ذاتها، وتقديس الشمس والقمر والنور والنار قريبة من تقديس هذه العناصر عند الزرادشتية والميثرائية والهندوسية، وتتردد كثيرًا فى الأدبيات الأيزيدية أسماء زمزم وعرفات وإبراهيم الخليل وفرعون والأنبياء موسى وعيسى ومحمد!

والطقوس الدينية تعكس مزيج الأديان هذا؛ فنجد الأيزيديين مثلا يصلون خمس صلوات فى اليوم كالمسلمين، ولكن صلاتهم عبارة عن أدعية يبتهلون بها إلى الله، أما قبلتهم فهى الشمس؛ فالأيزيدى يتحرك كزهرة عبّاد الشمس فى حركتها من الشرق للغرب!، والخلاف على أصل الدين الأيزيدى يتبعه خلاف آخر حول أصلهم القومى، فصحيح أنه من المتفق عليه بين الباحثين أن الأيزيديين هم طائفة من الأكراد، وأنهم يعتمدون اللغة الكردية



مقام أبو المحاسن

الحكايات التى تُروى عن زين الدين لا تقل تضاربًا أو غرابة عن حكايات أجداده

وحدها فى أدعيتهم وطقوسهم ومدوناتهم المقدسة. إلا أن معظم الأيزيديين يرون أنفسهم كدين وشعب مستقل بذاته؛ فيرون الأيزيدية قومية مستقلة لا مجرد اعتقاد دينى، وهو التصور الذى طالما حاربه نظام صدام حسين، الذى أصر على نسبة الأيزيديين للقومية العربية، بوصفهم (أمويين يزيديين)!

وربما لم يُسلَّط الضوء إعلاميًا على الأيزيديين إلا بعد الفظائع الوحشية التى ارتكبتها داعش فى حقهم من قتل ونهب وتعذيب واغتصاب وسبىّ، وبيع للأيزيديات فى أسواق النخاسة!، وقد ترجع وحشية داعش مع الأيزيديين إلى الاتهام الدائم الذى يوجه إليهم بأنهم يعبدون الشيطان! فى واقع الأمر؛ فإن الأيزيديين لا يعبدون الشيطان بمعنى أنهم يقدسون قوى الشر، ولا وجود للشيطان فى الأيزيدية أصلًا؛ فحسب التصور الأيزيدى، فإن الله (أو خودى كما يطلقون عليه) خلق سبع ملائكة، هؤلاء الملائكة هم تجليات إلهية لخودى نفسه، وأعظم الملائكة السبعة هو عزازيل، ولقبه طاووس ملك! أما أكبر وأهم شخصية أثّرت فى الأيزيدية؛ فهو الشيخ عدى بن مسافر الهكارى.

تتنازع الروايات الإسلامية والأيزيدية حول عدى بن مسافر؛ ففى حين تجعل المصادر الإسلامية من عدى واحدًا من أهم المتصوفة والزهاد المسلمين، وتُقر بأن طريقته العدوية كانت سببًا فى هداية المئات أو الآلاف من الأكراد لصحيح الإسلام، وذلك بشهادة أسماء بوزن عبد القادر الجيلانى وابن تيمية والذهبى وغيرهم، يؤمن الأيزيديون بأن الشيخ عدى بن مسافر هو أهم مجدد للديانة الأيزيدية، وأنه أحد تجليات «طاووس ملك». وحتى اليوم، يعد



قبر عدى بن مسافر فى وادى لالش فى العراق؛ أقدس وأهم مزار أيزيدى على الإطلاق.

على أى حال، فما يعنينا هنا أن الشيخ عدى لم يتزوج، وقبيل وفاته أوصى بأن يخلفه فى رئاسة طريقته ابن أخيه صخر بن مسافر، ومن ذرية صخر وُلد زين الدين أبو المحاسن يوسف. الحكايات التى تُروى عن زين الدين لا تقل تضاربًا أو غرابة عن حكايات أجداده، لدرجة أن بعض المؤرخين المعاصرين لم يجدوا حلًا لهذا التضارب سوى افتراض أن هناك شخصيتين متزامنتين من أحفاد عدى بن مسافر، وكلاهما اسمه زين الدين!؛ فلدينا روايات تؤكد أنه كان زاهدًا عابدًا كجده الكبير عدى بن مسافر، وروايات تاريخية أخرى تذكر أن زين الدين كان يحب حياة العز والأبهة ويحيا كالملوك، وأن غرامياته لم يكن لها حد، وأنه قد خطط للثورة على المماليك فى الشام ومصر مستعينًا بآلاف الأكراد الذين كانوا يقدسونه ورهن إشارته، ولكن المماليك استطاعوا أن يكشفوا مخطته واعتقلوه بعدها لسنوات طويلة.

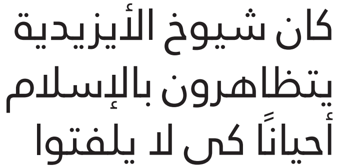
لا تمدنا المصادر التاريخية بمعلومات دقيقة عن الفترة التى قضاها زين الدين فى السجن، أو متى خرج منه بالضبط، ولماذا لم يرجع إلى موطن أجداده فى العراق واختار أن يمكثَ فى زاويته التى أسسها فى مصر، والتى عرفت باسم الزاوية العدوية نسبة إلى جده الأعلى عدى بن مسافر.

والمدهش أن الأيزيديين يؤمنون بأن الشيخ عدى وذرية أخيه كلهم بما فيهم زين الدين نفسه، كلهم شخصيات أيزيدية مقدسة، وأنهم كانوا يتظاهرون بالإسلام أحيانًا كى لا يلفتوا الأنظار إليهم.

عمومًا فقد دار الزمان دورته؛ فنُسيت الزاوية العدوية، ونُسى زين الدين الذى عاش ودُفن بها، وأصبحت الزاويةُ تُعرف باسم مجموعة من الدراويش من أحفاد الشيخ عبد القادر الجيلانى أقاموا فيها وعُرفت بهم، فأصبح اسمها: زاوية القادرية!

فإذا كنت يوماً فى ميدان السيدة عائشة، وجذبك الشوق لزيارة الإمام الشافعى؛ فستمشى قطعًا فى شارع القادرية، وستقابل حينها على يمينك زاوية القادرية؛ فتذكر حينها زين الدين أبو المحاسن يوسف، الشخصية المدهشة التى لم تُسفر عن حقيقتها حتى اليوم، والتى اختلف الجميع حولها، بين ثائر أو دونجوان أو شيخ مسلم أو ولى أيزيدى!

الزاوية القادرية



كان شيوخ الأيزيدية يتظاهرون بالإسلام أحيانًا كى لا يلفتوا الأنظار إليهم

المراجع :

(١) قاسم جبر: أبناء الشمس (دراسة أنثروبولوجية للأيزيديين فى العراق)، دار دجلة، الأردن، ٢٠١٩.

(٢) صديق الدملوجى: اليزيدية، مطبعة الاتحاد، العراق، ١٩٤٩.

(٣) سعيد الديوه جى: اليزيدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ٢٠٠٣.

(٤) حسو هورمى: الفرمان الأخير، داعش والإبادة الجماعية للأيزيديين، ٢٠١٥.

(٥) إسماعيل بك جول: اليزيدية قديماً وحديثًا، تقديم د.قسطنطين زريق، المطبعة الأمريكانية، لبنان،١٩٣٤.

(٥) أحمد تيمور باشا: اليزيدية ومنشأ نحلتهم، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، مصر، ٢٠١٥.

لا تخلو السير والملاحم الشعبية العربية من فكرة الشخصيات المساعدة أو الحارسة لبطل السيرة أو الملحمة، والتى تعمل على معاونته فى تخطى المحن والأخطار والمآزق التى تصادفه فى مسيرته.. يعد أبرز هذه الشخصيات هم البشر الصالحون أو ذوى القدرات الخاصة، وتلعب هذه الشخصيات دور المنقذ أو العناية الإلهية للبطل فى الأوقات والمواقف التى تحتاج إلى معجزة أو خوارق العادات حتى يخرج من مأزقه وينتصر على أعدائه ومساعدته فى قطع البلدان والمسافات الطويلة فى لمح البصر.. يبرز من البشر أصحاب القدرات الخاصة والخارقة للعادات طبقة الأولياء والرجال الصالحين الذين لعبوا دورًا مهما فى السير والملاحم الشعبية.

الشخصية الدينية فى السيرة الشعبية

حضور مباغت وقدرات خارقة

أحمد فوزى حميده





يعد سيدنا الخضر (عليه السلام) أبرز الشخصيات الدينية حضورًا فى سيرنا وملاحمنا الشعبية، نظرًا لمكانته الدينية لدى الجماعة الشعبية، وما يعرف عنه من إتيان عجيب التصرفات وخوارق العادات. والحكايات التى ترد فى الفولكلور العربى عن الخضر (عليه السلام) لا حصر لها، وهو قاسم مشترك فى معظم السير العربية المعروفة وخاصة سيرة بنى هلال وسيرة سيف بن ذى يزن وسيرة الظاهر بيبرس، وهو



يظهر فيها باعتباره أكبر أولياء الله أو نقيبهم، وهو يمثل هنا صورة اليد الإلهية الحامية التى تنقذ البطل من المهالك وترشده إلى الطريق الصحيحة والوجهة المقصودة، وتفسر له ما غمض من الأمور، فصورة الخضر عليه السلام فى موروثنا أنه مضرب المثل فى العلم والحكمة وأنه شيخ الزهاد والمتعبدين، وهو عند المتصوفة نقيب الأولياء، وعند البحارة هادى السفن، وهو عند الإخباريين معمر وخالد يؤدى الفرائض ويحج إلى بيت الله الحرام، وهو عند كُتّاب الأدب الشعبى قادر على التشكل بأشكال مختلفة والانقلاب إلى صور متعددة، وإن كان فى حقيقته بشرًا وإنسانًا.

السيرة الهلالية

لعب الخضر (عليه السلام) دورًا حيويًا فى سيرة بنى هلال حيث شغل مساحة كبيرة على طول هذه السيرة، وتولى حراسة أبى زيد الهلالى بطل السيرة الهلالية ورعايته ومساندته صغيرًا وكبيرًا، وإنقاذه من المواقف الصعبة والشدائد، فقد أنقذ له ماله حينما أنكرته بنو هلال وهو رضيع، وطردته وأمه من القبيلة، بعد اتهامها فى شرفها لسواد لونه، فحينما تقرر أن تحصل على نصف مال زوجها رزق الهلالى، وعليها أن تختار من يقوم بعملية القسمة، فتشكل الخضر فى صورة رجل عجوز وفقير، وطلب منها أن تختاره لهذه المهمة،

سيدنا الخضر الأكثر حضورًا فى السير الشعبية نظرًا لما يعرف عنه من إتيان عجيب التصرفات وخوارق العادات

يقول الراوى:
خضرة قامت بالأعيان
قالت: أنا عايقه وبنت أبويا
اخترت الراجل الغلبان
ياللى وشوشكم تنقض وضايا
ويسترسل الراوى قائلاً:
مسك الدبوس وحدفه فى المال
تقول بحر يوم الزياده
جاب لها من مال سرحان جمال
ومن مال رزق ما فضلش حاجه
ليها... خد المال كله
وفرح سرحان جاها
قال الفعل ده فى محله
الست دى الرب جاها

أيضًا قام الخضر (عليه السلام) بحماية أبى زيد وأمه، أثناء خروجهما من مضارب بنى هلال مطرودين وتعرض لهما اللصوص، فأنقذه الخضر وألبسه حزام الحماية، الذى ظل معه حتى نهاية حياته.

يقول الراوى عن إنقاذ الخضر لأبى زيد من الموت، وهو رضيع على يد اللصوص:
قام خطفه قطب الرجال
وحياة رب البرايا
وحزم أبو زيد بحزام
وعلى «قمصان» رمى العبايه

كذلك كان الخضر معينًا له فى صد مكائد الجن والأعمال السحرية والمآزق التى تعرض لها، ولا يستطيع الخروج منها بقدراته البشرية.

أيضًا هناك صورة أخرى لدور الشخصيات الدينية فى الخروج من المحن والمآزق، حيث تعرضت خضرة الشريفة لموقف صعب جدًا تكشف عنه سيرتها، التى تحكى عن سمعان الكافر، وكيف أحب خضرة من أول نظرة، وأراد حيازتها لنفسه فاستعان بعجوز غررت بها، وحملها إلى بلاده للزواج منها، ولكن خضرة طوال هذه المحنة تستنجد بالسيد البدوى لينقذها، والذى يغير على بلاد الكفرة فى ليلة الزفاف ويقتل أهلها ويدمر مدنها وتعود خضرة الشريفة طاهرة.



سيف بن ذى يزن

أما سيرة الملك سيف بن ذى يزن فتضم عددًا من الشخصيات الدينية، أبرزها بالطبع الخضر (عليه السلام)، والذى صوّرته السيرة على أنه معاصر لبطل السيرة، ويتدخل كثيرًا لإنقاذه فى أوقات الشدة، كما دأب أيضًا على إرسال أعوانٍ من البشر أو الجن إلى البطل لتخليصه من مأزقٍ ما. أيضًا نجد شخصيات الشيخ جياد ، الشيخ عبد السلام، والشيخ أبو النور الزيتونى. فهذه الشخصيات الدينية لها قدرات تفوق قدرات البشر العاديين، ويمتلكون الكثير من الهبات الربانية والعلوم اللدنية، فالشيخان جياد وعبد السلام يرحلان عن دنيا البشر بعد أن أرشد كل منهما الملك سيف بطل السيرة عن بعض الأمور المعينة له فى مسيرته وتحقيق أهدافه. واستمر دورهما حتى بعد رحيلهما، حيث لعبا نفس الدور الإرشادى المعاون للبطل فكانا يأتيان الملك سيف فى هيئة طائرين ويدلانه على حاجته وطلبه.

أما الشيخ أبو النور الزيتونى فكان يسكن فى مدينة مجهولة من عالم السيرة، ولم يقتصر دوره على إرشاد وتوجيه البطل فحسب، وإنما تخطاه إلى منح البطل أدوات عجيبة تساعده فى رحلته إلى جزر واق الواق، ومنها القدح المرصود الذى يأتى للبطل بكل ما يشتهيه من طعام وشراب.

حمزة البهلوان

فى سيرة الأمير حمزة البهلوان فارس العرب نجد الخضر (عليه السلام) ملازمًا لمسيرة البطل ويعمل على إنقاذه من الأهوال خاصة فى حربه مع الجن، وإمداده بأدوات القتال الخارقة فى حربه معهم، وجعله يقطع المسافات الشاسعة فى لمح البصر.

أيضًا نجد ذكرًا لرجل صالح من رجال الله الأولياء يتنبأ بما سيصبح عليه حمزة البهلوان، وتخليصه للعرب من الفرس واليهود، وامتلاكه للمدن والبلدان، ويبشره بإنجاب خمسة أبناء، حيث أهداه خمسة معاضيد -من أدوات القتال- محفور على كل واحد منها اسم كل ابن من أبنائه، وكانت هذه المعاضيد حافظة لحاملها من الشر والغدر، فلا تنفذ فيه المكائد ويشتد ساعده.

ذات الهمة

يظهر دور الخضر (عليه السلام) فى السيرة الشعبية الطويلة (الأميرة ذات الهمة وولدها عبد الوهاب) حيث المساندة والتوجيه والدفاع وإرساء مبادئ الحق على يد أبطال هذه السيرة، مثل جندبة والصحصاح وأبو محمد البطال وظالم ومظلوم والأميرة ذات الهمة وولدها عبد الوهاب.

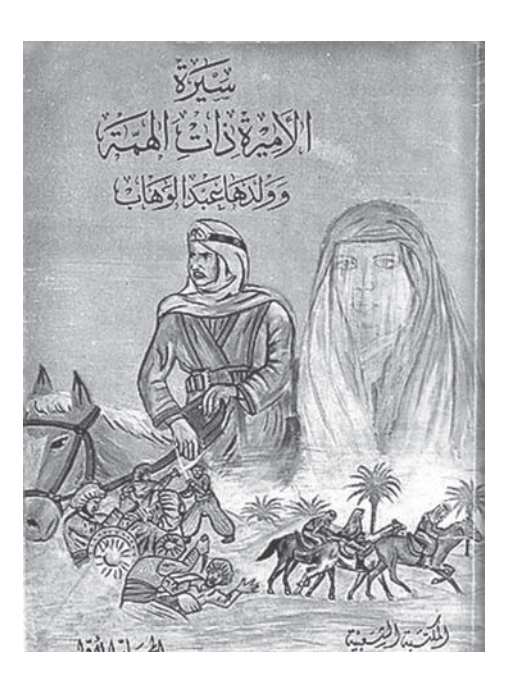
أيضًا تضم السيرة عددًا من الشخصيات الدينية منذ بدايتها وحتى نهايتها مثل الإمام جعفر الصادق حفيد النبى (صلى الله عليه وسلم)، والذى كان له دور كبير فى تحديد مصير الأميرة ذات الهمة وولدها عبد الوهاب، حيث أثبت عفة الأميرة وشرفها ودحض افتراءات زوجها الحارث الذى حاول إذلالها باتهامها فى شرفها وسمعتها، وذلك عن طريق إنكار نسب ابنه عبد الوهاب إليه. كذلك أعلن الإمام جعفر الصادق عن مستقبل الطفل عبد الوهاب ودعا له دعوة تعد نبوءة منه بمستقبله، كما دعا له بالبركة فى حياته والذكر الجميل بعد مماته، ومسح الإمام بيده المباركة على رأس الطفل ودعا له بالسلامة والنصر على الأعداء.

الظاهر بيبرس

تتعدد الشخصيات الدينية فى سيرة الظاهر بيبرس، بالإضافة إلى سيدنا الخضر (عليه السلام)، حيث نجد مساندة للظاهر بيبرس منذ صغره من عدد من الأولياء المعروفين مثل السيد أحمد البدوى، السيد إبراهيم الدسوقى، والسيد عبد القادر الجيلانى (رضى الله عنهم جميعًا).

تتعدد الشخصيات الدينية فى سيرة الظاهر بيبرس، الذى سانده منذ صغره عدد من الأولياء المعروفين مثل أحمد البدوى، وإبراهيم الدسوقى، وعبد القادر الجيلانى





أيضًا صوّرت السيرة الملك الصالح على أنه قطب من الأقطاب، الذى يوجه الأحداث نحو تنفيذ ما خططته الأقدار للظاهر بيبرس. كما نجد مساندة معنوية كبيرة من شيخ الإسلام الإمام النووى، الذى جاء ذكره فى سيرة الظاهر بيبرس، ولعب دورًا مهمًا فى توجيه البطل ومعاونته فى تحقيق أهدافه وتذليل العقبات التى تصادفه فى مسيرته، وتنفيذ رسالته التى حددتها له الأقدار.

الزيبق

فى سيرة «على الزيبق» إشارات إلى شخصيات دينية كان لها بالغ الأثر فى تكوين ونشأة بطل السيرة ومعاونته بشكل أو بآخر فى تحقيق الهدف من تصرفاته وأفعاله البطولية، مثل جده لأمه قاضى الشريعة الإسلامية بمحافظة الفيوم، كذلك هناك محفظ القرآن وشيخ المسجد، كما توجد إشارات إلى مساندة بعض الأولياء والعارفين حيث لعبوا دورًا فى توجيه الأحداث وإخبار البطل ببعض الأمور المستقبلية لأخذ الاحتياطات اللازمة فى محاربة أعدائه خاصة اليهود والمجوس.



بيبرس

يستعين رواى السيرة الشعبية بهذه الشخصيات لدواعى الحبكة الدرامية، فعندما يقع البطل فى مأزق، يستلزم ذلك وجود شخصية دينية صاحبة معجزات تنجد الراوى والبطل معًا

ثانوية لكنها ضرورية

الهدف من وجود هذه الشخصيات فى السير الشعبية التأكيد على أن البطل ذو خلق مستقيم يجب أن يكون معينه رجل دين، كما أن هذه الشخصيات الحل الأمثل لقطع المسافات الطويلة فى لمح البصر، حيث إن راوى السيرة الشعبية يلجأ إلى الاستعانة بهذه الشخصيات لدواعى الحبكة الدرامية حينما لا يجد مخرجًا لمأزق البطل، فذلك يستلزم وجود شخصية دينية صاحبة معجزات تنجد الراوى وتنجد البطل من المأزق الذى وقع فيه، مثل الخضر وأولياء الله الصالحين.

والسيرة الشعبية هى تعبير عن العمق الدينى الذى يمثل القاعدة العريضة من الشعوب العربية، لذلك تم نسج السيرة فى إطار الخطاب الدينى السائد الذى يفرض لغة وتصورات للشخصيات الدينية على أنها الشخصيات المنجدة التى تفك المواقف الصعبة والتى لا ينفع معها البشر العاديون.

ومن يقرأ السير الشعبية جيدًا فسيجد أن هذه الشخصيات ليست ممتدة طوال أحداث السيرة، بل هى شخصيات ثانوية ومساعدة فقط.

شخصيات مؤثرة

يرى الدكتور مصطفى جاد أستاذ الأدب الشعبى وعميد المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، أن السير الشعبية تضم الكثيرين من الشخصيات التى لها حضور دينى لدى الجماعة الشعبية والتى لها مكانة التقدير ومعروفة بالكرامات وإتيان خوارق العادات، وهى فى السير الشعبية تلعب دورًا مؤثرًا فى الأحداث حيث بدون هذه الشخصيات فإن الأحداث قد تنحو منحى آخر، وذلك لأنها تمثل العون الإلهى لبطل السيرة وتعبر عن عمق إيمانه ومدى اتصاله بربه، فالبطل بالإضافة إلى قوته البدنية فهو يتمتع بملكات روحانية تجعل الأولياء يسعون لمساندته، ونجد أبرز الشخصيات الدينية فى السير الشعبية سيدنا الخضر (عليه السلام) والذى يعد القاسم المشترك فى معظم السير الشعبية، وذلك لأنه يحظى بمكانة دينية متفردة عند الجماعة الشعبية.

يضيف د. مصطفى جاد والذى صدر له منذ سنوات كتاب بعنوان (الشخصيات المساعدة لبطل السيرة الشعبية) أن الشخصيات الدينية عملت على إنقاذ البطل من المآزق والأخطار التى يقع فيها ولا يستطيع صدها بقوته البدنية، فهى شخصيات حافظة للبطل وتمثل الحماية الإلهية له فى مختلف مراحل حياته العمرية.

الحاج الضوى وقايد

حين يتشابك المديح النبوى بالغزل والموال الشعبى

محمد نجار الفارسى

من المعلوم أن حلقات الذكر الجماعية بدأت مع الطرق الصوفية، فى شكل حلقات يردد الجالسون فيها كلمات التوحيد، مثل: الله، الله حى، والتذكير بصفاته، ومحبة النبى صلى الله عليه وسلم، وبمرور الزمن، تغيرت المفردات لحد كبير، وتبدل وضع الذاكرين من سكون الجلوس وطمأنينته إلى تطويح الأذرع وهز الأكتاف وقوفًا، والقفز والدوران فى الهواء، حتى الكلمات تاهت معالمها، مثال على ذلك، استبدال كلمتا (هو حى) بزفير منغم (هوووو هوووو) يخرج بقوة من الصدر بلا معنى، وتفرعت طُرق آداء المنشدين؛ فمنهم اكتفى بصوته، وآخرون أضافوا الدف، والأغلبية أدخلوا عليها الدف، ثم الرق؛ فالغاب والناى، حتى وصلت لفرقة موسيقية كاملة تعزف خلف المنشد، وهناك قلة نادرة من المنشدين اكتفوا بالمديح الخالص للنبى محمد صلى الله عليه وسلم. أما الأغلبية أضافوا على المديح الغزل والموال والفلكلور الشعبى، وفى صعيد مصر الأقصى، منذ ثلاثين عامًا، قامت مدرسة فريدة من نوعها، لم تُألف من قبل، كانت تخلط بين الفصحى والعامية الصعيدية القحة، وهما الحاج محمد الضوى وقايد (رحمهما الله) أو الرواجحية كما أطلق عليهم الجنوبيون؛ وهما من أبناء جزيرة راجح بمدينة إسنا، وهما من الشهرة والرواج فى الجنوب بمكان، تجعلنا نلقى الضوء عليهم كمثال، لما آلت إليه حلقات الذكر.

لم يكتف الرواجحية بالمديح الخالص كالتغزل فى محاسن النبى الخُلُقية والخِلْقية، وأفضاله على البشرية، أو مدى قربه من رب العالمين؛ بل أضافوا إليها قصصًا تشد انتباه المستمعين بعد ترك بصمتهم الفنية ولهجتهم الصعيدية، وهى قصص دارت أحداثها فى حياة النبى صلى الله وعليه وسلم وأصحابه، وأخرى يقتبسونها من الفلكلور الشعبى، لا سيما التى ارتبطت بكرامات الأولياء، ويعرجون على المواويل والغزل العفيف. كل ذلك جعلوه فى طبقات؛ طبقة مديح النبى،


الحاج محمد الضوى

لم يكتف الرواجحية بالمديح الخالص كالتغزل فى محاسن النبى الخُلُقية والخِلْقية، وأفضاله على البشَرية، أو مدى قربه من رب العالمين، بل أضافوا إليها قصصًا تشد انتباه المستمعين

نجح الرواجية بآدائهم الارتجالى فى انتزاع آهات المستعمين، بمصاحبة الرق والغاب أحيانًا، وبدونهما أحايين كثيرة

طبقة التوحيد، طبقات الموال والقصص والفلكلور، غير أن كل الطبقات تفتتح بالمديح.

ففى طبقة التوحيد، يعدد المنشد صفات الله بصحبة الرق والدف أو أحدهما، ويردد الذاكرين خلفه كلمة واحدة: الله، وفى طبقة المديح؛ إطراء المصطفى صلى الله عليه وسلم، تتجلى قدرة الرواجحية فى تضفير الكلمات العادية مع طريقة نبرهم؛ ليجعلوا منها كلامًا محسوسًا يدخل القلب مباشرة، يوافق المزاج الجنوبى المحب لفن القول:

الله على نورك يا نبى الله
بمدح اللى قال له الموالى تعالى
أنت حبيبى أعطيك الرسالة
اسمك المختار عندى فى الجلالة
قبل ما تنشأ السموات والأراضى
صَوّرْتَك يا أحمد وكان المُلك فاضى

ثم يعرجون لطبقة القصص؛ فيسردون مثلاً قصة الأعرابى الفقير الذى راح يسأل النبى لفاقته، فيعطيه النبى قميصه، فيذهب الأعرابى للسوق ليبيعه فى مزاد، فكان القميص من نصيب يهودى، فغضب الصحابة لبيع قميص النبى لليهودى، إلى آخر القصة..

ومن بين الحكايات الشعبية الفلكلورية، أسطورة فاطمة بنت برى مع السيد أحمد البدوى، التى أُعجبت بنفسها؛ فقتلت الأبطال وأصحاب الأحوال وسيطرت عليهم، وكانت لها قوة عجيبة، إذا نظرت للرجل قتلته. وكثيرًا ما قالوا كلامًا أراه يجافى العقيدة الإسلامية الصحيحة؛ حيث يقولون بلسان السيد البدوى:

تزلزلت الأكوان من عظم هيبتى
على سائر الأكوان تعلو ولايتى
يقولون فى طنطا صلاتى تركتها
ولم يعلموا أنى أصلى بمكتى
أصلى صلاتى الخمس فى البيت دائمًا
مع القطب والسادات وأهل الحقيقةِ

وببراعة ينتقلون للموال الذى عرفته جميع أقاليم مصر، ولكن كل بنكهته؛ فنجح الرواجحية بآدائهم الارتجالى فى انتزاع آهات المستعمين، بمصاحبة الرق والغاب أحيانًا، وبدونهما أحايين كثيرة، اعتمادًا على الصوت ونبره فقط:

من قالها يسلم دامت له الأفراح
وحد أيا مغرور والزم طريق النور
كم نائمًا مسرور ذاق المنون وراح
وفى موال آخر
سلمنا يا رب فى ريح الزحام لهيب
فيه الطفل يحتار .. ميلقاش الرضيع لهيب
ياما اصعبه يوم .. فيه الحاملة ترمى

ومن التوحيد مرورًا بالمديح والقصص الدينى والفلكلور، نصل إلى طبقة الغزل؛ فيقول الحاج محمد الضوى بعد مديح المصطفى:

لله لله لله
لا إله إلا الله
يا ليلى إليك خذينى
بعينك انظرينى
فى بحرك غرقينى
بوجهك متعينى
يا ليلى يا ليلى
يا ليلى أنا الدرويش

شمس الفرح تغرب فى الدياجى
وشمس الحب ليس لها غروب.



الحاج قايد

إذا كان العديد من الشعراء حلّقوا فى سماء الأجواء الرمضانية من خلال قصائدهم، واصفين مشاعرهم وما جاش فى وجدانهم تجاه الشهر الكريم، فهناك أيضًا من الأدباء والساردين من استلهموا تجليات الشهر الكريم فى أعمالهم القصصية والروائية، والتى جعلت منه احتفالية ثقافية وطقوسًا اجتماعية، وقد أفرز هذا التناول القصصى والروائى اتجاهين، أولهما غاص داخل شهر رمضان بأجوائه الروحية الخالصة، فجعل منه مرآة تنعكس عليها العادات والتقاليد الاجتماعية المرتبطة به، والثانى جعل من رمضان خلفية روائية ومساحة زمنية واسعة تدور الأحداث داخلها.

رمضان فى القصة والرواية

بين الديكور الزمنى والتوظيف الإبداعى

خلف محمود أبو زيد





إذا ما طرقنا أبواب الرواية العربية التى احتفت برمضان، نجد العديد من الأعمال التى شكلت بصمة واضحة، فى مقدمة هذه الأعمال: رواية الشمندورة للأديب محمد خليل قاسم، الذى جسّد من خلالها طقوس احتفال أهل النوبة برمضان قبل التهجير، وكيف كان النوبيون يقضون سهراتهم الرمضانية بين حلقات الذكر والاستماع إلى القرآن الكريم وأساطير قصص البطولة عبر شاعر الربابة،

رواية «الشمندورة» أشبه بالعمل الأنثروبولوجى الذى يساعد أى باحث فى العثور على مادة ثرية عن الشخصية النوبية وطقوس حياتها خلال الشهر الكريم



يوسف إدريس



إحسان عبد القدوس



الأمر الذى جعل من هذه الرواية أشبه بالعمل الأنثروبولوجى، الذى يساعد الباحث الاجتماعى والتاريخى فى العثور على مادة ثرية، تمثل أحد المحاور المهمة فى التعرف عن قرب على الشخصية النوبية، وطقوس حياتها خلال الشهر الكريم.

أما الأديب الكبير نجيب محفوظ فنجد أنه قد تناول شهر رمضان فى العديد من أعماله، فهناك أعمال ظهر فيها الشهر الكريم ظهورًا عابرًا كما فى «الثلاثية» فى الجزء الثالث «السكرية»، عندما تحدث عن بعض عادات أبناء الطبقة الأرستقراطية فى هذا العصر بالاحتفاء بشهر رمضان، دون الالتزام بتقاليده وعاداته، ونلمس ذلك من الحوار الذى دار بين كمال الابن الأصغر للسيد أحمد عبد الجواد، وصديقه الثرى حسين شداد وشقيقته عايدة، وكذلك الأمر فى رواية «المرايا» التى رصد من خلال أحداثها بعض عادات الأطفال فى اللعب واللهو أثناء شهر رمضان. أما العمل الثالث فهو رواية «خان الخليلى» التى نجح محفوظ باقتدار كبير فى الغوص داخل العادات الشعبية الرمضانية بدقة كبيرة وبلغة ثرية، الأمر الذى جعل من الرواية مرجعًا مهمًا للحياة الشعبية فى رمضان، حيث حرص فى هذا العمل على نقل أدق تفاصيل حياة الأسرة المصرية، وذلك من خلال أسرة بطل الرواية أحمد عاكف، التى انتقلت من سكنها فى حى السكاكينى إلى حى الحسين، وتمثل الأم هنا نموذج ربة البيت التى تستخدم كل الحيل والضغوط على رب الأسرة ابنها أحمد عاكف، لكى تنتزع منه تكاليف مستلزمات رمضان، حيث يصور محفوظ ذلك بأدق تفاصيله، فى حوار طويل يدور بينهما، كما رصد فى هذه الرواية أيضًا طقوس ليلة الرؤية فى المناطق الشعبية بدقة شديدة، ودون إسهاب ممل، الأمر الذى يجعل القارئ يشعر وكأنه يعايش اليوم الرمضانى نفسه من مكابدات ومشاق الصوم إلى فرحة لحظة الإفطار، ويستمر محفوظ فى السرد ليصل إلى العشر الأواخر من رمضان واصفًا طقوس عمل الكعك والبسكويت بدقة لا تقل عمّا سبق، وبلغة أدبية ثرية.



د. عائشة عبد الرحمن

ومن عالم رمضان عند محفوظ، إلى عالم رمضان عند إحسان عبد القدوس، إذ نجد أن الأخير تناول شهر رمضان على نحوٍ مغاير، وذلك من خلال روايته «فى بيتنا رجل»، التى صدرت عام ١٩٥٧، حيث جعل عبد القدوس رمضان خلفية زمنية ووعاءً للأحداث، كما لم يعكس لنا روحانيات الشهر على شخصيات الرواية، التى جاءت لتتعرض لسيرة مناضل يقدم نفسه فى سبيل حرية وطنه، بالرغم من أن شهر رمضان يطل علينا من اللحظة الأولى من أحداث الرواية، بل إن زمن الرواية بالكامل فى شهر مضان.

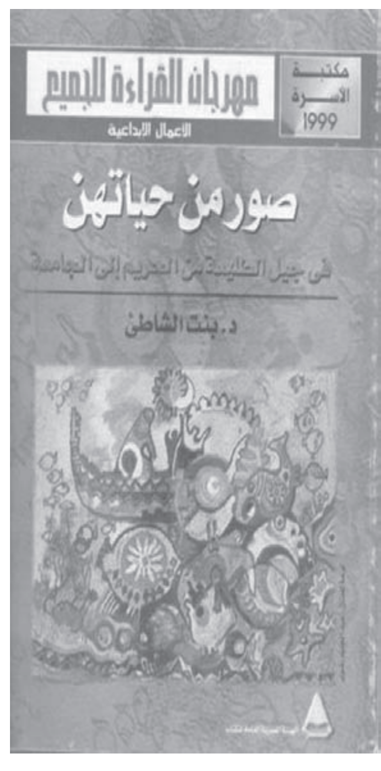
أما الأديب يحيى حقى فيذكرنا بشهر رمضان فى رواية «قنديل أم هاشم»، ممثلًا فى عدم صيام إسماعيل بطل الرواية الذى ذهب لدراسة الطب فى أوروبا، ثم عاد حاملًا ثقافة جديدة تختلف عن ثقافة الحى الشعبى الذى ولد فيه. ولا ينسى الأديب محمد جبريل شهر رمضان فى روايته «مد الموج»، حيث تعرض لرمضان من خلال ذكريات الطفولة واصفًا ألعاب أطفال الإسكندرية وشقاوتهم فى رمضان منتصف الأربعينيات. وفى رواية «لا أحد ينام فى الإسكندرية» للأديب إبراهيم عبد المجيد نطالع نموذجًا للعلاقة الحميمة بين بطل الرواية الشيخ مجيد الدين المتدين



زيد مطيع دمّاج

والنازح من إحدى قرى البحيرة، وجاره المسيحى الذى يتعامل معه وكأنه يشاركه الاحتفاء بالشهر الكريم، جامعًا لحالة إنسانية وممثلًا لحالة وطنية واحدة.

ومن الروايات العربية التى تناولت شهر رمضان باقتدارٍ كبير رواية «الرهينة»



للكاتب اليمنى زيد مطيع دماج، حيث قدّم لنا من خلال هذا العمل ما يمكن أن يكون بانوراما متكاملة لشهر رمضان فى اليمن فى أربعينيات القرن الفائت، حيث قارن بين طقوس الاحتفال بشهر رمضان فى القرية والمدينة، ولدى الفقراء والجنود والأمراء، ولدى الرجال والنساء، وقد صُنفت هذه الرواية ضمن أفضل مائة رواية عربية، خاصة أن مشاهد وصف رمضان فيها ذُكرت ضمن التاريخ الشعبى لليمن فى عدة أبحاث بعد صدور الرواية الأصلية.

وفى القصة القصيرة، نجد العديد من الأعمال التى تناولت أجواء شهر رمضان، فى مقدمتها قصة «رمضان» من مجموعة «جمهورية فرحات» للأديب الكبير يوسف إدريس، والتى صدرت عام ١٩٥٦، وبطل القصة «فتحى» طفل دون العشرة من عمره، كان شغوفًا وعجولًا ليسلك سلوك الكبار ويصوم مثلهم، وعندما حل رمضان كان فتحى ممتلئًا بشوقٍ عارم وشغفٍ شديد، كى يمارس طقوس الكبار فى الصوم ويتناول السحور معهم فى جوف الليل، وبالفعل يبدأ الصوم لكنه يشعر بالعطش الشديد وعدم المقدرة على الصوم، ويحاول أن يصمد ويقاوم، وكانت والدته تقول له: «خليك راجل»، وهنا تفاقمت مقاومته، فالصيام صار مرتبطًا بالرجولة، وإن لم يفعل، سيعود طفلًا صغيرًا مهملًا مرة أخرى، وتستمر القصة فى عرض الصراع النفسى للطفل بين الصمود بمواصلة

لم ينسَ الأدباء شخصية المسحراتى وخلفيته الاجتماعية حيث صورها بعضهم فى أعمالهم وسجلوا أجواءها باعتبارها أحد المظاهر الرمضانية المهمة

الصوم أو الإفطار وانتظار عقاب رمضان، لكنه يضعف ويغامر بشرب الماء، وانتظر «فتحى» بالفعل عقاب رمضان، ولكن شيئًا لم يحدث، رغم أن والده ضربه فى تلك الليلة، ولكن بسبب فعل بعيد عن واقعة شرب الماء هذه، وظل بعد ذلك يصوم ظاهريًا ويشرب فى الخفاء، حتى ضبطته أمه وعاقبته على ذلك، وأفشت سره أمام أبيه، فالتزم فى الصيام بعد ذلك خوفًا من عصا والديه، أكثر من خوفه من رمضان نفسه، وهكذا يقيم يوسف إدريس محاورة بديعة بين هذا الطفل وجملة المكونات التى تحيط به.

ومن القصص التى تتحدث عن شهر رمضان، قصة «المتصابية» للدكتورة عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ،

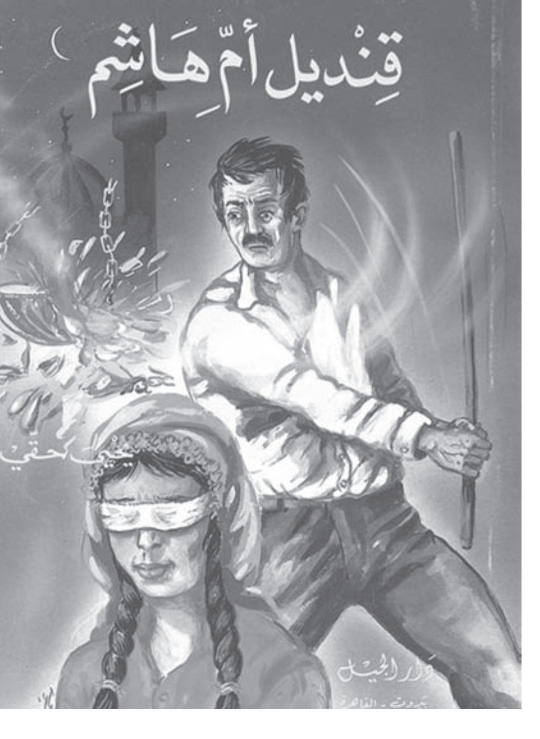




ضمن مجموعة «صور من حياتهن»، والتى صوّرت عبرها سلوك بطلة القصة المتصابية، التى لا تعبأ بشهر رمضان ولا قدسيته.

وهناك من كُتّاب القصة القصيرة من ربط شهر رمضان بالخير والمعجزات وتحقيق الانتصارات وتنقية النفوس واستجابة الدعاء، مثل قصة «معجزة فى رمضان» للأديب إبراهيم المصرى المنشورة فى مجموعة «صور من الإنسان»، حيث نجد بركات الشهر الكريم تحل على زوجة مصطفى بك، التى يهبها الله حملًا، بعد أن يئست وكادت أن تقع فى الخطيئة، وعلى نفس النهج فى قصة «بائع العطور» للأديب محمود البدوى نجد شخصية إسماعيل المشلول الذى يسترد قدرته على الحركة، بعد أن غفى فى أحد نهارات رمضان، واستيقظ على تكبير الناس، وهم يهلّلون فرحًا باقتحام الجيش المصرى لخط بارليف، ورفع علم مصر على أرض سيناء، فيهب واقفًا وينسى عكازه ، كأنه لم يكن مشلولًا من قبل.

كما لا ينسى كُتّاب الرواية والقصة شخصية المسحراتى وخلفيته الاجتماعية، حيث صورها بعضهم فى أعمالهم، وسجلوا أجواءها باعتبارها أحد المظاهر الرمضانية المهمة، وفى ذلك تقابلنا رواية «شباب



امرأة» للأديب أمين يوسف غراب، حيث الشيخ نوفل الضرير، مسحر القرية، الذى كان يصحب معه صبيًا يحمل فانوسًا، ويعلق الطبلة على صدره، ويمسك عصاه بيده اليمنى، التى يقرع بها الطبلة، ويضع مخلاة على كتفه يضع فيها الصدقات، وكان هذا الشيخ يقف عند كل باب، ويثنى على صاحبه من أجل العطاء، وكان كل من فى القرية عند عم نوفل أصيل الجدود، وكانت لعم نوفل قدرة عجيبة فى معرفة البيوت وأسماء سكانها، وهو يدق الطبلة فتُفتح الأبواب وتمتد الأيدى إلى الجوال بكل هذه الخيرات، التى كان يتصدق بها عم نوفل على الفقراء بما جلبه من أهل القرية.

وفى قصة «الأعمى» من مجموعة «رجل» للأديب محمود البدوى، تقابلنا شخصية المسحراتى، ولكنه فى هذه المرة أرملة فى الخمسين من عمرها، ضعيفة الجسم، تقيم فى بيتها معظم العام، حتى إذا هل رمضان، تخرج فى الهزيع الأول من كل ليلة حاملة على ذراعها صفيحة قديمة تطوف بها على منازل القرويين، مرددة أغنية قديمة، لا يعرفها سوى القليل من الناس، لتنبههم إلى وقت السحور، وما إن يسمع سكان القرية صوتها، حتى يهبون من نومهم، ويبسطون موائد السحور، حتى وإن كان الليل لم ينتصف بعد.

تتسابق الشاشات لعرض ما يزيد على ٣٠ مسلسلًا مصريًا خلال شهر رمضان المعظم، وتطاردها فى السنوات الأخيرة ما كشفت عنه العديد من التقارير والتحقيقات الصحفية التى مفادها أن قطاعًا كبيرًا من الجمهور المصرى لم يعد يتابع أغلبها، وفضّلت الأسر أن تختار وتلتف حول واحد من المسلسلات الرمضانية القديمة التى مرّ على عرضها الأول ما يقرب أو يزيد على عشرين عامًا؛ بل وأبعد من ذلك، مما دفع بعض القنوات إلى زيادة مساحة هذه الأعمال، وهنا يجدر بنا أن نبحث عن سبب تحول الموسم الرمضانى إلى نقمة يهرب منها من كانوا يتصدرون الأفيشات قبل بضع سنوات.

دراما رمضان
إرث فى انتظار المجتهد

جمال المراغى

لعل من أيسر السُبل التى رسخها العلم لاكتشاف الخلل الذى أدى للانكسار يكمن فى البحث عن أوقات الازدهار فى منحنى تطور هذا المنتج، والمقارنة بينها وبين ما لدينا فى الوقت الراهن، وفى هذا حدِّث ولا حرج؛ فلدى الدراما المصرية تاريخ طويل مضىء يمتد لأكثر من ٤٠ عامًا، ولدراما شهر رمضان نصيب كبير للغاية منه رغم ضعف الإمكانيات التقنية مقارنة بالمتاح حاليًا.

وفى هذا المقام مدخل بسيط لبعض هذه الأعمال التى تميزت بنصوص تتراوح ما بين جيدة ومتميزة ذات رؤية فكرية ومجتمعية أخذت تتزايد حتى بلغت ذروتها خلال تسعينيات القرن الماضى، وبدت وكأنها نتاج أبحاث ودراسات طويلة، وحبكات متقنة تحترم المشاهد فى منطقها وتسلسلها، وفى بدايتها ونهايتها، وتمثل النصوص قاعدة ينطلق منها كل عناصر الدراما من مخرجين وممثلين، وغيرهم ممن لم يكن ينقصهم الوعى والقدرة على الفهم والإدراك؛ فيزيدون العمل ثراء، ويتفقون على النصوص وذلك بشهادة مؤلفيها.

استطاعت الدراما التلفزيونية أن تجذب الجمهور المصرى وتجعل الأسر تلتف حولها بعد فترة وجيزة من افتتاح التلفزيون المصرى عام ١٩٦٠، وبرز ذلك مع عرض مسلسل «هارب من الأيام» عام ١٩٦٣ الذى خلت الشوارع أثناء عرض حلقاته، وكان أول أعمال المخرج «نور الدمرداش» الذى أصبح فيما بعد ملك الفيديو بعدما ظل يعطى جهدًا وفكرًا بعد البداية المميزة؛ فقدم بعدها أعمال «عيلة الدوغرى»، «لا تُطفئ الشمس» وغيرها، وهناك أيضًا مسلسل «القط الأسود» الذى استحوذ على الجمهور وأخرجه «عادل صادق»، ذلك الجمهور الذى لم يكن إرضاؤه سهلًا على الإطلاق.

هذا الالتفاف الكبير من قِبل المشاهدين حول



ليالى الحلمية



صيام صيام



الدوامة

الأيام

أبنائى الأعزاء شكرًا

الأعمال الدرامية المميزة جعل الكثيرون يعارضون فكرة تقديم مسلسل خلال شهر رمضان، وأنه أمر لا يتناسب مع طبيعة هذا الشهر، وربما يؤثر سلبًا على طقوسه، رغم أن قناتى التليفزيون المصرى ومن قبلهما الإذاعة المصرية كانوا يراعون ذلك عند إعداد المواد التى يقدمونها ومواعيد عرضها، ولكن الأمر بات مقبولًا عندما تحدد عرضها بعيدًا عن أوقات العبادة، وخاصة صلاة العشاء والتراويح بعدها، كما كانت تلك «الدرامات» تتناسب مع طبيعة شهر رمضان.

للدراما المصرية تاريخ طويل مضىء يمتد لأكثر من 40 عامًا

من أوائل هذه المسلسلات الرمضانية التى التف الجمهور حولها؛ «أبدًا لن أموت» عام ١٩٦٩ الذى أخرجه «نور الدمرداش»، وقُدِّم من خلاله الفنان «عزت العلايلى» بطلًا، كما برزت من جديد الفنانة «نبيلة عبيد» بعد نحو ٦ سنوات من سطوعها فى فيلم «رابعة العدوية» عام ١٩٦٣، وهو أول مسلسل للكاتب «نبيل عصمت» قدّمه فى ١٠ حلقات، أعيد عرضها مرتين خلال شهر رمضان، وظل الجمهور يتابعها بالاهتمام نفسه.

ثم قدّم الدمرداش فى العام التالى مسلسلًا رمضانيًا مميزًا آخرا وهو «الجنة العذراء» فى ١٢ حلقة، وعُرض مرتين متتاليتين، واختار لبطولته حسن عابدين، كريمة مختار، عفاف شعيب، حياة قنديل، وقدّم ممدوح عبد العليم لأول مرة طفلًا - الذى لم يمنعه التمثيل من التفوق فى الشهادة الثانوية والالتحاق بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية - ورغم ضعف الإمكانيات وقتها؛ لكن الأيام الأخيرة من الشهر الكريم شهدت نزول الكاميرات إلى شوارع القاهرة لاستطلاع آراء الناس فى المسلسل الذى لاقى احترام وتقدير الأغلبية منهم.

وتوالت الأعمال الدرامية الرمضانية التى



ممدوح عبد العليم مع ماما كريمة



حكايات هو وهى

الرجل الثالث

استحوذت على فكر ووجدان الأُسر المصرية كبار وصغار، وأصبحا مسلسلان يُعرضان على قناتى التلفزيون المصرى، ثم أربعة؛ فستة، وهكذا، كما بات الأمر أكثر جدية وحرفية بعدما تأسس قطاع الإنتاج عام ١٩٨٥، وخُصصت له ميزانية كبيرة وحاول القائمون عليه تسخير كل الإمكانيات، وتزويده بكل المستحدثات أولًا بأول، وتخير أفضل العناصر والدفع بالوجوه الواعدة.

نستكمل المدخل إلى إرث الدراما المصرية فى رمضان؛ بمسلسل «الرجل الثالث» عام ١٩٧٢ للمخرج «عادل صادق» الذى درس الدراما التليفزيونية فى الولايات المتحدة الأمريكية، ثم تمكن عامًا بعد الآخر أن يقوم بتمصير ما درسه، وقد شارك فى بطولته إبراهيم خان، يوسف شعبان، سهير رمزى، سمير صبرى ومديحة كامل. وفى العام التالى عاد نور الدمرداش بوجوه جديدة على جمهور الشاشة الصغيرة فى مسلسل «الدوامة»؛ حيث جسده محمود يس، نيللى، محمود عبد العزيز، وشاركهم حسن عابدين، رجاء الجداوى وعدلى كاسب.

وواصل الدمرداش عطاءه بمسلسله الخالد «مارد الجبل» عام ١٩٧٧ وجمع فيه بين محمود المليجى وتوفيق الدقن، ونور الشريف وليلى حمادة، ومنح الفنان «مصطفى متولى» أول دور مميز له، وبعد عامين من انطلاقته الرمضانية، عاد المخرج «محمد فاضل» أحد أبرز أبناء الجيل الثانى فى الدراما المصرية ومعه الكاتب «وحيد حامد» والفنان «عادل إمام» ليقدموا لجمهورهم مسلسل «أحلام الفتى الطائر» مع عمر الحريرى، رجاء حسين، جميل راتب، محمود المليجى وتوفيق الدقن.

تكرار النجاح شجَع فاضل لمواصلة المسير مع شهر رمضان؛ فقدّم فى العام التالى، مع عبد المنعم مدبولى مسلسل «أبنائى الأعزاء شكرًا» للكاتب عصام الجمبلاطى، وشارك فيه حسن عابدين، يحيى الفخرانى، فاروق الفيشاوى، محمود الجندى وآثار الحكيم، وجعل مدبولى من الاستوديو بيتًا يعيش فيه الجميع بأسماء شخصياتهم فى المسلسل، وخلال العام ذاته بدأ المخرج «يحيى العلمى» سلسلة من المسلسلات الرمضانية الأكثر تميزًا بعدما شارك فى دورات تدريبية فى الإخراج التليفزيونى بألمانيا وبريطانيا ثم حصل على دبلوم التليفزيون من لندن.

استهل العلمى بجرأة مسيرته الرمضانية مع «الأيام» قصة عميد الأدب العربى «طه حسين»، وكان اختيار من يلعب دور العميد معضلًا؛ إذ اعتذر كل من نور الشريف وعزت العلايلى بعد تألق محمود ياسين فى أداء هذا الدور سينمائيًا؛ فأسنده العلمى لأحمد زكى الذى قبله وسط سخرية الكثيرين كآخِر عناصر العمل بعدما سبق أن اختار مجموعة مميزة ومناسبة تمامًا لبقية الأدوار ومنهم يحيى شاهين، محمود المليجى، حمدى غيث، رشوان توفيق وأمين رزق التى لم يقنعها اختيار زكى من منطلق ضعف لغته العربية، ولكن اجتهاده ومعه العلمى جعلها تشهد أنه المثالى لأداء الدور، ولم يأتِ من يتحداه رغم مرور ما يقرب من ٥٠ عامًا.

الالتفاف الكبير من قبل المشاهدين حول الأَعمال الدرامية المميزة جعل الكثيرون يعارضون فكرة تقديم مسلسل خلال شهر رمضان



على الزيبق



أحلام الفتى الطائر



رأفت الهجان

عاد محمد فاضل بالأفضل مع مسلسل «صيام صيام» عام ١٩٨٠، وهذه المرة بثلاثين حلقة تشغل كل أيام الشهر الكريم، عن نص لصالح مرسى، وجسّده مجموعة كبيرة من الممثلين المميزين أذكر منهم يوسف وهبى، مريم فخر الدين، محمود المليجى، حسن مصطفى، بدر نوفل، عبد الرحمن أبو زهرة، يحيى الفخرانى - فى أول بطولة له - ليلى علوى، آثار الحكيم، فردوس عبد الحميد، صلاح السعدنى، فاروق الفيشاوى، ويعد مسلسلًا تربويًا عُرض فى ست دول عربية فى التوقيت نفسه بالإضافة للتليفزيون المصرى.

وخلال العام ذاته، خاض العلمى المنافسة برواية فتحى غانم «زينب والعرش»، وقاد فيه زخمًا من الممثلين منهم هدى سلطان، محمود المليجى، كمال الشناوى، محمود مرسى، زوز نبيل، سهير رمزى وحسن يوسف. ولم يكتفِ به العلمى؛ بل خاض مع صالح مرسى بداية رحلة مسلسلات الجاسوسية مع «دموع فى عيون وقحة» الذى جسده عزيزة حلمى، صلاح قابيل، معالى زايد، مشيرة إسماعيل، عادل إمام، محمود الجندى، مصطفى فهمى وغيرهم، وكانوا يتعاملون مع بعضهم البعضهم بشخصياتهم التمثيلية خارج أوقات التصوير، وتجاوزت فترة التحضير ما احتاجه العلمى لتصويره.

فى عام ١٩٨١ بدأت مسيرة الكاتب أسامة أنور عكاشة الرمضانية -أفضل من سيطر على أدوات بناء السيناريو التليفزيونى- مع المخرج فخر الدين صلاح ومسلسل «أبواب المدينة» الذى قدما له جزء ثان بعدها بعامين، فى حين عاد عكاشة فى العام التالى فى مسلسل «وقال البحر» مكونًا ثنائية مميزة مع «محمد فاضل»، وبعد عام آخر شرع فى ثنائية مميزة ثانية مع «إسماعيل عبد الحافظ» فى مسلسل «الشهد الدموع» الذى قدما له جزء ثان عام ١٩٨٥، وهو العام الذى قدم خلاله ابن التلفزيون المتميز «إبراهيم الشقنقيرى» الملحمة الشعبية «على الزيبق» ليسرى الجندى، بمشاركة هدى سلطان، ليلى فوزى، حمدى أحمد، أبوبكر عزت، هدى رمزى وفاروق الفيشاوى. والعام نفسه شهد إبدع آخر من العلمى فى «حكايات هو وهى» الغنائية التى كتب لها السيناريو والحوار «صلاح جاهين» عن قصص سناء البيسى.

واصل الثنائى عبد الحافظ وعكاشة تجلياتهم بمسلسل «ليالى الحلمية» نقطة التحول الكبرى فى تاريخ الدراما التلفزيونية المصرية، فى خمسة أجزاء ما بين عامى ١٩٨٧ و١٩٩٥، قدما خلاله أكبر عدد من الممثلين يظهرون فى الأدوار الرئيسية، وكانت شهادة ميلاد لهم جميعًا سواء المخضرمين منهم أو الوجوه الجديدة وأذكر بعض الأسماء لصعوبة الحصر، هدى سلطان، أحمد مظهر، سهير المرشدى، صفية العمرى، سيد عبد الكريم، يحيى الفخرانى، صلاح السعدنى، عبلة كامل، أثار الحكيم، دلال عبد العزيز، فردوس عبد الحميد، ممدوح عبد العليم، هشام سليم، وصولًا لمحمد رياض، جمال عبد الناصر ومنى زكى ومحمود عبد المغنى.

وبعد فترة تدريب قوية قدّم المخرج مجدى أبو عميرة نفسه مع المسلسل التاريخى «الطبرى» عام ١٩٨٧، ووجد العلمى الخلود مع مسلسل «رأفت الهجان» أفضل ما قُدم عن الجاسوسية، وكتبه صالح مرسى فى ثلاثة أجزاء، وتوالت الأعمال الرمضانية المميزة التى يصعب حصرها أيضًا، ولكن نذكر منها ما بين عامى ١٩٩٠ و٢٠٠٣؛ السبنسة، الوسية، ضمير أبلة حكمت، المال والبنون، بوابة الحلوانى، ذئاب الجبل، أرابيسك، عمر بن عبد العزيز، الزينى بركات، نصف ربيع الآخر، لن أعيش فى جلباب أبى، هارون الرشيد، الشارع الجديد، زيزينيا، الضوء الشارد، أم كلثوم، حديث الصباح والمساء، الأصدقاء، والليل وأخره.

ليس الغرض من هذه الكتابة سرد أسماء بعض المسلسلات التى تميّزت خلال شهر رمضان، ولكنه إشارة إلى أن لدينا إرثا ثريا وعميقا يكفينا، فنحن لا نحتاج لمكسيكى أو تركى ولهما كل الاحترام، وما سبق ذكره هو خلاصة ٣ دقائق من التفكير واستعادة الذاكرة لأعمال شهدتُ عرضها أول مرة أو عند إعادتها، وجميعها تصلح كمرجعية سواء بمشاهدتها بعين الكاتب أو المخرج أو الممثل، أو بالبحث فى كواليسها، وكذلك قراءة سير أبرز مؤلفى ومخرجى هذه الأعمال أمثال المخرجين نور الدمرداش، محمد فاضل، يحيى العلمى، إسماعيل عبد الحافظ، أحمد توفيق، إنعام محمد على، والكُتّاب أسامة أنور عكاشة، محفوظ عبد الرحمن، وحيد حامد، عبد السلام أمين، صالح مرسى، ومحمد جلال عبد القوى.

لطالما كان شهر رمضان هو الشهر صاحب أكبر عرض للدراما التلفزيونية خلال العام، الدراما التى تختلف موضوعاتها ويتنافس صناعها، من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من المشاهدة وردود الأفعال بشكل يومى على مواقع التواصل الاجتماعى، وأثناء ساعات العمل والتجمعات الأسرية. حالة التفاعل بما يُعرض هى المكسب الحقيقى لصناع الأعمال الدرامية؛ فقد حققوا هدفهم بأن تسبب عملهم الدرامى بحالة من التأثير والجدل لمدة ٣٠ يومًا على التوالى؛ بل إن أفضل المسلسلات تظل فى ذاكرة الجمهور لفترة قد تصل من شهور لسنوات، وتمتلك مساحة خاصة من التحليل والدراسة عند النقاد.

ماذا تشاهد فى رمضان؟



ضحى الوردانى

وصل عدد المسلسلات الدرامية لرمضان ٢٠٢٢ إلى أكثر من ٣٠ عملًا دراميًا، وسط حالة من التنوع بين الاجتماعى والأكشن والكوميدى، وبسبب كثرة الأعمال، وقصر يوم المشاهد والاهتمام بوقت الجمهور، نقدِّم ترشيحات لأفضل مسلسلات رمضان حتى يتم مشاهدتها، وقد اعتمد الترشيح على أكثر من عامل منهم «برومو المسلسل، صناع المسلسل، قصة المسلسل».

الاختيار٣

للعام الثالث على التوالى يُقدم موسما جديدا من مسلسل الاختيار، المسلسل المنتظر بقوة بسبب معاصرة جميع المشاهدين لأحداثه السياسية والوطنية. يعتمد المسلسل على الدمج بين الأحداث الموثقة والمسجَّلة مع الأحداث الدرامية التى

أفضل المسلسلات تظل فى ذاكرة الجمهور لفترة قد تصل من شهور لسنوات



يتم تمثيلها فى آن واحد، مسلسل درامى تسجيلى فى نفس الوقت. يتناول المسلسل فى موسمه الثالث الفترة الحالية عقب ثورة ٣٠ يونيو والأحداث التى مرت وتمر على الشعب المصرى، بالإضافة إلى بطولات رجال الشرطة والجيش المصرى.

امتلك الجزآن؛ الأول والثانى مكانة كبيرة داخل نفوس المشاهدين بسبب حالات التضحية والاستشهاد الموثقة بصريًا، فضلًا عن عرض اختلاف وجهات النظر والرؤى بشكل يمتاز بالذكاء فى الطرح.

مسلسل الاختيار٣ من بطولة أحمد عز، كريم عبدالعزيز، أحمد السقا، ياسر جلال، صبرى فواز، خالد الصاوى، ومن تأليف هانى سرحان، وإخراج بيتر ميمى.

فاتن أمل حربى

لا يمكن تصور الموسم الرمضان بدون «نيللى كريم»؛ هى الممثلة الأولى التى يبحث معظم الجمهور عن عملها الدرامى من أجل متابعته ومشاهدته بسبب حسن اختيارها للأدوار التى تقوم بتأديتها، فضلا عن الأداء التمثيلى المبهر الذى تقدمه وتطوره عام وراء الآخر.

تقدم نيللى كريم فى مسلسلها لهذا العام شخصية «فاتن»، الموظفة البسيطة التى تعمل فى الشهر العقارى، وهي متزوجة ولديها طفلين وتسكن مع والدة زوجها فى منزل واحد، وبسبب الخلاف الدائم تقرر فاتن أن تطلب الطلاق، بسبب سلبية زوجها وسطوة والدته صاحبة الفكر الذكورى عليه، ونعيش معها رحلة معاناة الطلاق بالنسبة للمرأة فى مجتمعنا المصرى.

مسلسل «فاتن أمل حربى» من بطولة نيللى كريم، شريف سلامة، محمد الشرنوبى، فادية عبد الغنى، وهالة صدقى، ومن تأليف إبراهيم عيسى فى أولى تجاربه بالدراما التليفزيونية، وإخراج محمد العدل.

بطلوع الروح

منذ عرض البوستر الدعائى للمسلسل وهناك حالة من الجدل تعم مواقع السوشيال ميديا خاصة بسبب ظهور الفنانة إلهام شاهين وهى مرتدية زى داعش النسائى، وأحد الاتهامات هو أن المسلسل يشوه صورة المسلمات، والحقيقة أنه اتهام ساذج، جميعنا نعلم عن وجود النساء داخل التنظيم الداعشى وعن دورهن الفعال أيضًا،







ولمن لا يعلم بالأمر أرشح لهم مشاهدة الفيلم الوثائقى «سبايا» الذى عُرض فى المسابقة الرسمية للأفلام الوثائقية بمهرجان الجونة السينمائى.

هذا المسلسل بالتحديد يجب على المشاهد أن يطمئن أثناء مشاهدته لامتلاكه أكثر من عنصر جذب؛ فالمسلسل من إخراج «كاملة أبو ذكرى» وهذا بمفرده يشير لرؤية عمل درامى يحترم الفن، كما أن منة شلبى أيضًا تشارك فى البطولة مع إلهام شاهين، ومنة من أفضل الممثلات فى مرحلتها العمرية، والعنصر الأخير هو طول المسلسل؛ فالمسلسل يدور فى (١٥) حلقة فقط، وهنا يكون العمل مكثف وواضح وبلا مشاهد يمكن الاستغناء عنها.

يعد ذلك التعاون الثالث بين منة شلبى والمخرجة كاملة أبو ذكرى، حيث قدما سويًا فيلم «عن العشق والهوى» عام ٢٠٠٦، ومسلسل «واحة الغروب» عام ٢٠١٧.

مسلسل «بطلوع الروح» من بطولة منة شلبى وإلهام شاهين وأحمد السعدنى، ومن تأليف محمد هشام عبية وإخراج كاملة أبو ذكرى.

سوتس بالعربى

مسلسل سوتس بالعربى هو النسخة العربية من المسلسل الأمريكى Suits الذى يحظى بقاعدة جماهيرية وشعبية كبيرة فى العالم أجمع؛ حيث يدور حول عالم المحاماة والقضايا، ويدخل هذا العالم الشاب الذكى والطموح مايك روس، الذى لديه ذاكرة تصويرية قوية ولكنه لم يكمل دراسته الجامعية، إلا أن المصادفة تشاء أن ينجح فى كسب ثقة المحامى الشهير هارفى سبيكتر؛ فيقوم بتعيينه مساعدًا له فى الشركة الكبيرة التى يعمل بها رغم المخاطر الشديدة.

يقوم آسر ياسين بدور مايك روس وأحمد داوود بدور هارفى من خلال شخصيتى «آدم منصور وزين ثابت» اللذان يتعرفان على بعضهما فى وقت مبكر ليخوضا معًا تحديات صعبة لحل القضايا. وقد حصل المسلسل فى نسخته الأمريكية على تقييم ٨,٤ على موقع IMDB.

مسلسل سوتس بالعربى من بطولة آسر ياسين، أحمد داود، صبا مبارك، ريم مصطفى، محمد شاهين، تارا عماد، المسلسل من تأليف محمد حفظى وياسر عبدالمجيد، إنتاج طارق الجناينى، وإخراج عصام عبدالحميد.

المشوار

قبل الخوض فى تفاصيل المسلسل يجب تسليط الضوء على أن العمل للمخرج «محمد ياسين» بعد غياب طويل عن الدراما المصرية؛ حيث كان آخر أعماله الدرامية، مسلسلى «موجة حارة» و«أفراح القبة»، والحقيقة أنه أحد أهم المخرجين المصريين فى الساحة الفنية، وجميع من يعمل معه يجب أن يشعر بالفخر؛ لأنه سيتمكن من تعلم ما يفيده فى مشواره الفنى أثناء إخراج وتحضير محمد ياسين للعمل، ولهذا يجب ترشيح المسلسل حتى نرى أداء تمثيلى جديد وفريد من محمد رمضان.

يدور «المشوار» حول زوجين يعملان باليومية ويواجهان العديد من الصعوبات حتى تورطه زوجته فى حادثة





فى المسلسل نشاهد عودة الممثل «أحمد كمال» للدراما من جديد، وقد أكد فى تصريحاته الإعلامية أن سبب رجوعه هو معرفته بعودة المخرج محمد ياسين؛ فما كان منه إلا أن وافق على الفور، ويُعرف أحمد كمال بأنه أهم مدرب ورش تمثيلية فى مصر، تتلمذ على يده «نيللى كريم، منة شلبى، أحمد الفيشاوى، باسم سمرة، حنان مطاوع، بسمة، أحمد مالك». تدور أحداث المسلسل حول زوجين يعملان باليومية فى إحدى شركات الملاحة بمنطقة المكس فى مدينة الإسكندرية، وبالطبع يواجهان العديد من الصعوبات فى حياتهما، حتى تورطه زوجته فى حادثة ما، وهنا يبدأ المشوار لكل من ماهر وورد.

مسلسل «المشوار» من بطولة محمد رمضان، دينا الشربينى، بيومى فؤاد، أحمد كمال، إياد نصار، صبرى فواز، أحمد مجدى، عمرو عبد الجليل، سما إبراهيم، ومن تأليف محمد فريد، ومن إخراج محمد ياسين.

«العائدون» قصة حقيقية من داخل ملفات المخابرات العامة المصرية

العائدون

مسلسل العائدون يعد التعاون الخامس للممثل أمير كرارة مع المؤلف باهر دويدار؛ حيث قدما معا ٣ أجزاء من مسلسل «كلبش»، والجزء الأول من مسلسل الاختيار «قصة الشهيد أحمد المنسى».

قال دويدار فى أكثر من تصريح إعلامى إن مسلسل العائدون قصة منفصلة تمامًا بأحداث مختلفة عن مسلسل «هجمة مرتدة» الذى عُرض رمضان الماضى رغم أنهما نفس اللون الدرامى، مبررًا بأنه يتناول صناعة الإرهاب فى الخارج وإعادة تصديره إلى مصر، كما أن قصة المسلسل حقيقية من داخل ملفات المخابرات العامة المصرية. الفكرة العامة للمسلسل تتناول إعادة تدوير الإرهاب وتصديره إلى مصر عبر العائدين من تنظيم داعش، وكيف واجهت الدولة المصرية هذا التحدى.

مسلسل العائدون من بطولة أمير كرارة، محمد فراج أمينة خليل، محمود عبدالمغنى، إسلام جمال، ميدو عادل، جيهان خليل ومن تأليف باهر دويدار وإخراج «أحمد نادر جلال».

ملف سرى

تدور أحداث المسلسل فى عام ٢٠١٣، خلال الانفلات الأمنى الذى عاشته مصر، ومن أهم مظاهر الانفلات كان عمليات غسيل الأموال وكيف سمح لمن لا حق له أن يتدخل فى أحوال البلاد، ويتحكم فيها مسببًا زعزعة لاستقرار الدولة المصرية؛ لكن المسلسل هنا يختلف عن الاختيار وهجمة مرتدة؛ لأنه يعتمد على الخيال المشابة للواقع، أى أن حداثه غير حقيقية ولكنها محاولة درامية لتوضيح بعض الأحداث التى مرّت بها مصر.

مسلسل ملف سرى من بطولة هانى سلامة، ماجد المصرى، محسن محى الدين، عائشة بن أحمد، ميريهان حسين، ومن تأليف محمود حجاج، وإخراج حسين البلاسى.



سمير الفيل

روائى

يسرى الجندى.. البدايات المتوهجة

برحيل يسرى الجندى فى التاسع من مارس ٢٠٢٢ يكون المسرح المصرى، بل العربى؛ قد فقد أحد أعمدته. مواليد ٥ فبراير ١٩٤٢؛ ذلك الكاتب الطليعى الذى استلهم روح التراث الشعبى فى جل أعماله، كما قدّم فى ذات الوقت نصوصًا مسرحية اعتمدت على مساءلة التاريخ، وإعادة استنطاقه.

قابلتُ الكاتب القدير فى بداياته، بالتحديد ١٩٦٩ حين قدّم عمله الأول «بغل البلدية» على مسرح دمياط القومى. صحبته فى زيارة لشاعر العامية السيد الجنيدى فى بيته المطل على ميدان باب الحرس.

ثم صحبته مرة أخرى فى زيارة له لبورسعيد؛ لمشاهدة عمله الفذ «ما حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر» والذى قدمته فرقة بورسعيد المسرحية، تقريبًا ١٩٧٢، وقد ذهبنا سويًا قبل العرض لشراء بندقيتين لعبة من السوق التجارى بالمدينة الحرة.

بعدها بسنتين، أقيمت أول مسابقة فى أدب الحرب ١٩٧٤، وذهبنا لمسرح السامر حيث كان يعمل به، واستقبلنا بحفاوة بالغة، وأذكر من الفائزين معى: درويش الأسيوطى، وأحمد الحوتى.

مرة أخرى قابلته فى معرض القاهرة الدولى للكتاب بمدينة نصر، طلب منى مصاحبته فى سيارته للتعرف على قسم الملكية الفكرية التى كان لها مكتب داخل أسوار المعرض.

ما لا يعرفه كثيرون أن يسرى الجندى خريج دار المعلمين بدمياط، وقد عمل أول تعيينه فى مدرسة السنانية الابتدائية، وهناك تعرف على زوجته السيدة آمال نصر، وارتبط بها، وأنجب وائل وجاسر.

اشتهر يسرى الجندى بتوظيف التراث الشعبى فى أغلب أعماله، وقدّم خلاصة تجربته حين انفلت من قيود المسرح الغربى؛ ليكتشف طريقًا جديدًا مثلما فعل توفيق الحكيم فى «قالبنا المسرحى»، ويوسف إدريس فى «نحو مسرح عربى».

تحدثت مع رفيق عمره الشاعر السيد النماس عن بدايات يسرى الجندى وهى معلومات مجهولة، يقول فيها: «قرر عدد من محبى المسرح تقديم عرض بعنوان «الشمس وصحراء الجليد»، ١٩٦٥. تعاونت شلة الأصدقاء: طاهر السقا، وأبو العلا السلامونى، ويسرى الجندى على تقديم العمل الذى كتبه الجنِدى؛ على أحد مسارح رأس البر، غير أن التجربة فشلت فشلًا زريعًا، هنا مرّ الكاتب بحالة إحباط؛ فالمسرحية كانت فى الزمن الخطأ والمكان الخطأ. انتبه يسرى الجندى لأهمية أن يكون المسرح قريبًا من روح الشعب.

العرض الذى حضره أنيس البياع ومجموعة أصدقاء معهد الخدمة الاجتماعية: صلاح عيسى ومحمد عبدالرسول وصبِرى حافظ، كان يستحق وقفة ليسأل يسرى الجندى نفسه سؤالًا ظل يؤرقه: «لماذا لم تنجح التجربة؟».

يستطرد النماس: «عكف يسرى الجندى على كتابه الأول «ملاحظات نحو تراجيدية معاصرة» ربما تأثرًا بعنوان كتاب ت. س. إليوت «ملاحظات نحو تعريف الثقافة». الكتاب هو تتبع تطور التراجيديا من العصر الإغريقى مرورًا بالعصر الإليزابيثى وصولًا للمسرح المعاصر، وهو ينقب عن علاقة التراجيديا بالعصور المختلفة ومنها كتابات شكسبير. كان أول فصل عن الفن وتجربة الوجود». يتساءل النماس بشكل قصدى: «ما الذى يدفع شابًا فى سن ٢٣ عامًا ليسأل هذا السؤال الحيوى؟».

يطرح إجابة محددة: «إن ذلك المجهود النظرى الفلسفى العميق، قد أكد للباحث أهمية أن تسرى فى الفن رؤية كلية لمعنى الوجود، وقد اعتمد على آثار فلسفية وردت فى كتاب جون ديوى «الفن خبرة». لقد حلل يسرى الجندى مسرحيات سوفوكليس، منها» أوديب ملكًا»، كما تطرق إلى أعمال وليم شكسبير ومنها «هاملت» وتوصل إلى قناعات فكرية وجمالية محددة».

فاز هذا الكتاب بجائزة فى المؤتمر الأول للأدباء الشبان ١٩٦٩. توصل يسرى الجندى إلى أن التراجيديا لم تجد طريقًا فى الأدب العربى إلا فى كتابات نجيب محفوظ.

بعد سفر يسرى الجندى للقاهرة واستقراره بها، حاول بكل جهده أن يطبق نظريته فى مسرحياته، منها: «على الزيبق»، «حكاوى الزمان»، «عنترة»، «عاشق المداحين»، «الهلالية»، «رابعة العدوية»، «حدث فى وادى الجن»، «واقدساه»، «دكتور زعتر»، «الساحرة»، و«الإسكافى ملكًا».

والمدهش أنه فى أعماله بالسينما والتلفزيون ظل قابضًا على أفكاره الأساسية حول إبراز التراجيديا المعاصرة عبر التراث الشعبى وأحيانًا نراه يلجأ للتاريخ.

رحم الله يسرى الجندى وجزاه خيرًا عن اجتهاداته المسرحية الباهرة.

عشرين سنه عدت

مش غريبه
إن بعد العمر ده كله
واقف مذهول .. وبتعيط
قدام الصورة
اللى أخدها لك واحد
صاحبك من عشرين سنه
وقررت يومها
إنك لازم تعلقها
فى وش الصالة
عشان تفكرك بالأيام الجميلة
كل ما تفتح باب البيت
وأنت راجع آخر الليل مهزوم
بتجر فى رجليك
ومسنود على عكاز خشب
ويا دوب بتقدر تميز ملامحك القديمه
وتقارنها بوشك دلوقت
بالتأكيد فيه فرق
بس نفس اللمعه اللى بتضوي
فى عينيك ما انطفتش
لسه قادر على مسك
خيط الكلام بعنف
وتشاغب أصحابك على القهوة
زى زمان
وما تفرطش فى رأيك بسهوله
وتعلن غضبك عن كل اللى كان
وبيحصل لحد دلوقت
كل شئ زى ماهو
انت بس اللى أتغيرت
حتى بص لنفسك
فى اللحظه دى
حتلاقيك
راجل عجوز
بيعيط قدام صوره.

شكل الأيام الجاية

إزاى قدرت تطوى كل الليل
ده تحت جناحك
وقدرت تمرق «بجسمك النحيل»
وسط الزحام
ولا حد قدر يمنعك
وإزاى وصلت لنهاية الحكاية
بدون إصابات واضحة
ممكن دلوقت تقعد ع القهوة
لوحدك .. وتوزع خالص تحياتك
على كل اللى تعرفهم واللى ما تعرفهمش
ماتخفش !!
مافيش حد ح ياخد باله
من الدموع اللى ح تجرى على خدك
وأنت بتراجع ملامحها
فى فنجان القهوة السادة
ما تخفش!!
ما حدش ح يعايرك بدموعك
ولا بهزيمتك ولا ح يساومك
على أخر حبه سكر فى القلب
متعانين ليها مخصوص
هى دلوقتى ح تطلع لك فى الفنجان
وتقولك.. أنا لسه معاك
زعلان ليه .. وح تصدقها
مع إنك عارف
شكل الأيام الجايه.

من صندوق اللُعب

منتصر القفاش

الحبل

كان بارعا فى عقد الحبل، وكلما عجزنا عن حل ما يعقده تناول منا الحبل، وفى يسرٍ يفك العقدة ثم يعقدها مرة أخرى، ونحن نتابع حركة أصابعه السريعة تلف الطرفين حول بعضهما البعض، وتدخلهما فى الحلقة التى يكوّنانها ثم تشدهما بقوة. لم تصعب عليه العُقد التى عقدناها حريصين على إحكامها بشدة، ولم يفدنا استخدام حبال أخرى غير حبله الذى بطول ذراع.

حدث هذا كثيرًا ونحن ننتظر اكتمال عددنا قبل بدء مباراة الكرة أو فى طريقنا إلى بيوتنا بعد انتهائها. ودائما ما كان يلف الحبل حول معصمه طول المباراة. ويصيح «قطّعت الشبكة» كلما سجل هدفًا، وأحيانًا من شدة فرحته يهز الشّباك التى كنا جميعا نتخيل وجودها.

أعطانى الحبل قبل انتقاله مع أسرته إلى الإسكندرية، وظل موجودًا معى سنوات، وكلما ظننت أنه ضاع أجده مكومًا داخل سبتٍ أو وسط أشياء قديمة فى صندوقٍ أو أنقذه قبل أن يرميه أحد إخوتى فى القمامة.

هذه المرة وجدته فوق الدولاب، وحاولت فك آخر عقدة عقدها قبل سفره. صاح أبى وهو يتابع محاولاتى «دى عقدة ما لهاش حل». عرفت أنه حاول فكها مرات ثم طوح بالحبل فوق الدولاب كعادته مع الأشياء التى يظن أنه سيحتاجها فى يوم من الأيام. ازداد إصرارى على فكها وأبى يتابعنى. وبعد محاولات، ومن شدة غضبى ركلت الحبل بقوة نحو الحائط. اقترب أبى ورفعه ممدودا عن آخره بلا عقدة. وظل يبتسم وهو ينظر إلى بينما رأيت صديقى عند الحائط يهز الشباك التى تقطّعت.

الحصان

هذا الحصان الأبيض من يوم دخوله بيتنا قرر البقاء فيه. هكذا كانت قناعة جدى الذى عثر على الحصان فى الشارع منذ حوالى أربعين سنة، وكان منتصبًا جوار الرصيف، كأنه - حسب تشبيهه الأثير - مازال يظن نفسه فوق رقعة الشطرنج يترقب نقله إلى خانة أخرى.

لم يصمد شيء التقطه جدى من الشارع كل هذه السنوات، رغم أنه لم يكن يحرص على حفظ الحصان فى مكان آمن. تركه متاحا لأبنائه ثم أحفاده بعد ذلك، وكلما ظن أن أحدهم أضاعه وجده فى درج من الأدراج أو مرميا تحت البوفيه، أو مدفوسا فى هدوم قديمة، ومهما كان المكان؛ فإن جدى يردد سؤاله الشهير «إزاى وصلت هنا؟». ويقلبه بين كفيه حتى يطمئن عليه، بغض النظر عن أى خدوش أو بقع تناثرت على سطحه الأبيض أو كسور فى حوافه، فكلها «أمور طبيعية» لحصان فى مثل عمره، وتكون مناسبة العثور عليه من جديد فرصة إلى أن يطيل الحديث عنه وعن تمسكه بالبقاء معنا.

رفض اقتراحًا تكرر على مدار سنوات كثيرة، أن يتم ثقب رأسه ويُعلق فى ميدالية المفاتيح؛ ليظل بين يدى جدى دائمًا، فقد كان يخشى من أن تنكسر رأسه بدلا من ثقبها، والأهم أنه يرغب فى تركه يتنقل فى البيت «براحته» بالإضافة إلى أنه من السهل ضياع الميدالية منه كما حدث كثيرًا من قبل.

اعتدنا على استخدام جدى الحصان فى التأريخ لذكريات كثيرة عنا خاصة ونحن صغار؛ فاليوم الذى أكمل فيه سنة فى البيت كان أول يوم استطاع فيه عمى الأصغر قيادة الدراجة من دون مساعدة، ويوم العثور عليه بعد أطول فترة اختفاء له وافق يوم التحاقى بالمدرسة الابتدائية؛ لكننا تفاجأنا حينما أرانا جدى تلك النوتة الصغيرة المرتبة فيها تلك الذكريات حسب تقويم الحصان على حد تعبيره، وفى الصفحة الأولى رسم العصا التى لازمته سنوات طويلة وقد علتها رأس الحصان.

يمكن القول إن كل من فى البيت شارك فى الحفاظ عليه بعد وفاة

جدى، وظل السؤال «إزاى وصلت هنا؟» يتكرر بين وقت وآخر سواء من الكبار أو الصغار.

تلك الأوقات

كان عمى يستعين بأى شىء فى متناول يده ليوضح ما يحكيه؛ فإذا كانت الحكاية عن أول مرة زار فيها حديقة الحيوان وهو صغير، تجده يتلفت حوله ثم يلتقط مسطرة لتصير الزرافة التى أدهشته بطول رقبتها، وغمرته السعادة وهو يناولها قطعة جزر مثبتة فى عصا طويلة. وتصير المسطرة مؤقتًا تلك العصا يرفعها عاليًا، ثم ترتد مرة أخرى زرافة تطل علينا وهو يصف افتتانه بها وتفضيله لها عن بقية الحيوانات، ومسارعته بالتوجه إليها كلما زار الحديقة حتى الآن.

ولم يكن يفعل هذا وهو يحكى للصغار فقط، فكثيرًا ما جعل أكواب الشاى محلات ومقاهى وعمارات يحدد بها بدقة عناوين أطباء يوصى بهم الجالسين معه، ولا يتردد فى أن يجعل الملعقة المريض الذى يشق طريقه فى الصينية حتى يصل إلى العيادة.

ويمكن أن تتزايد أدوار شىء واحد فى الحكاية نفسها. خاصة حينما يتدفق فى الحكى؛ فنرى مطفأة السجائر تتنقل بين مدرسته الإعدادية وميدان الجيزة ومحل عصير قصب وسينما فنتازيو؛ بينما يتذكر أول يوم زوغ فيه من المدرسة، ويصير الدخان المتصاعد من سيجارته ساعات زوغانه وقد انقضت بسرعة، كما يصير السنوات التى ولت رغم إحساسه بهذا اليوم كما لو كان بالأمس.

وهناك أوقات لا تعجبه فيها الأشياء التى فى متناول يده؛ فيوقف الحكى، ويظل يتلفت حوله لعل وعسى أن يجد ما يرضيه. ثم يكمل حكايته من دون الاستعانة بأى شىء. أوقات تكون حينما يحكى ذكريات عاشها مع أصدقاء، مازال لا يستوعب أنهم رحلوا عن الدنيا.

الحبر السرى

كنت أغمس سن قلم الحبر الفاضى فى عصير الليمون وأكتب. تعجلت فى البداية معرفة نتيجة التجربة؛ فكتبت أية كلمات خطرت فى بالى، من دون اهتمام بأن تكون جملًا. ومررت الورقة فوق لهب الشمعة متخيلًا أنها رسالة مرسلة إلىَّ، ويجب معرفة ما خفى فيها.

بعد ذلك بدأت فى كتابة البسملة ثم جمل مثل «صديقى العزيز محمد ميعادنا بكره الساعة تسعة»، وأعطى الرسالة لمحمد عندما يأتى فى الموعد، ويمررها فوق لهب الشمعة، وبدوره يعطينى رسالته المكتوبة بالحبر السرى «أنا جى بكرة الساعة تسعة»، وكثيرًا ما تداخلت كلمتان أو أكثر بحيث تبدو الرسالة مشفرة لا يستطيع قراءتها سوى من كتبها، واحترقت بعض المواضع فى الورقة بحيث تراوحت الكلمات بين ظاهرة وأخرى مطموسة أو محترقة. وتدريجيا تعلمنا إبقاء الورقة على مسافة مأمونة من اللهب، وبدأنا فى تنويع إظهار الكلمات بين اللون العسلى والبنى الفاتح والغامق بتحكمنا فى بعد أو قرب الورقة من اللهب.

وحدث كثيرًا أن كانت آخر ليمونة فى البيت، وبعد تردد لا يذكر كنت أعصرها مهيئًا نفسى لغضب والدتى، خاصة لو كانت رسالة سأسلمها لسلوى بنت الجيران التى ألعب معها على السلم. لم أكن أكتفى بذكر موعد لقائنا فقط بل أكتب جملًا مثل «تانى النهاردة» ناويًا أن أعاود تقبيلها كما فعلت أمس. أما رسالتها؛ فكانت أكثر تحفظًا وتكتفى بـ «إزيك. عامل إيه؟» ولا تتجرأ إلا فى «واحشنى»، وكانت رغبة اقترابنا من بعضنا البعض بشدة ونحن نظهر الكلمات كافية لحرق معظمها، وتتدحرج الشمعة على درجات السلم ونحن نتبادل القبلات. وما إن تلتقط أذاننا صوت شخص يصعد. يهبط. باب ينفتح حتى نلتقط الرسائل ونستغرق فى إشعال فتيل الشمعة.

اليوم وأنا أفتح كتابًا قديمًا وجدت إحدى أوراق الحبر السرى. «ما تنساش بكره». تكاد حروفها تنمحى وتباعدت المسافات بينها. لا أتذكر إن كنت كتبتها على سبيل التجربة أم كتبتها إلى أحد. بدت لى كرسالة وصلتنى بعد سنوات، تحذرنى من النسيان الذى يوقعنى دائمًا فى مواقف محرجة، مثل نسيان اسم صديق أقابله صدفة، ويستغرق فى تذكر أيام زمان، وقد يظل يستحث ذاكرتى بذكر أحداث لا تنسى، وحينما أتذكر اسمه أطيل الحوار معه بحماس لأعوضه عن وقت ضاع فى التذكر؛ لكننى انتبهت وأنا أحدق فى الورقة أن غدًا الذكرى الثلاثين لوفاة أمى، وتذكرت استغراقها فى الضحك حينما اعتذرت لها جارة عن قلة حبات الليمون التى ترسلها معى. لم تخبرها أمى بأننى كنت أذهب من تلقاء نفسى، وأن ابنها كان يفعل الشىء نفسه.

وصارت طول فترة انشغالى بالحبر السرى تخفى الليمون متظاهرة بأنها لا تنتبه لمراقبتى لها، وتعيد إلى ما تعثر عليه من أوراق الحبر السرى مشيرة إلى المواضع المحروقة، وتطلب منى الحذر فى المرات القادمة، وتحسين خطى وعدم السهو عن إطفاء الشمعة.

نصوص

إيمان يونس

زوج

فى ذكرى الأربعين لوفاة زوجته وأم أولاده نشر على حساباته بموقع التوصل الاجتماعى صورة عائلية كتب عليها: «أشهد الله أنكِ كنتِ نعمة الزوجة لى، وخير أم لأولادى»، وقبل الذكرى السنوية الأولى نشر صورته مع زوجته الجديدة، وعنونها بالآية الكريمة «فَانكِحُواْ مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاءِ».

الوفاء

مرت بمحنة طارئة صُدمت على أثرها بـردة فعل صديقاتها المقربات اللاتى خذلنها بابتعادهن عنها عوضًا عن شد أزرها والوقوف إلى جوارها، عقب أن تعافت لم تعد تُرى إلا بصحبة نصف دستة من الكلاب!

الطليق

عقب الإفراج عنه بعد شهور طويلة فى الحبس الاحتياطى سأله الصحفى:

لقد شهدت الفترة السابقة تطورات غير مسبوقة فى كافة مجالات الحياة. ما أبرز ما تحقق من إنجازات من وجهة نظرك؟

رد عليه باقتضاب:

لم أر أى إنجاز غير الظلام الذى كان يحيط بى من كل اتجاه فى غرفة مساحتها متر طولاً ومتر عرضًا!

الحية

بعد غزو العدو، هجر وطنه بحثًا عن حياة طبيعية لعائلته، وبعد الاستقرار فى غربته اشترى حية ليربيها ببيته ليراقب نموها، ويدرس سلوكياتها، ويضع يده على نقاط ضعفها!

قشر البرتقال

فى أيام العطلة الصيفية كان يحلو له الذهاب لمحل العصير الذى يقع على ناصية حيّهم، وصاحب المحل طالما سعد بقدومه لأنه يخلصه من قشر البرتقال عوضًا عن إلقائه فى القمامة، كان يغسل القشر وينظفه ويبدأ فى إعادة استخدامه، ابتكر شنطة لأمه لتضع فيها الفاكهة ومع الوقت طوّر من أدواته ونجح فى صناعة حقيبة نسائية صديقة للبيئة وأنيقة، كانت بمثابة النواة الأولى لعلامته التجارية العالمية!

نجمة من السماء

ظلت حائرة، ماذا تقدم هدية لأمها من أول راتب تعبيرًا لها عن تقديرها عن كل ما ضحت به من أجلها منذ رحيل والدها وهى طفلة صغيرة، ولأن كل الهدايا لن تعبّر عما تجيش به مشاعرها، تمنت لو أهدت لها نجمة من السماء واستطاعت شراءها عبر العالم الافتراضى، وقدمت لها شهادة تحمل اسمها بأنها مالكة لنجمة. فرحت الأم بالهدية، وحزنت بذات اللحظة على ما أنفقته ابنتها سُدى!

عدالة السماء

ذات يوم عندما وقف بثبات أمام القاضى راميًا طليقته بالجنون طمعًا فى حضانة أبنائه. لم يتخيل حينها أن الجنون سيصيبه بعد سنوات قليلة، ويحجر عليه أبناؤه، ويمضى ما تبقى من عمره نزيلاً بمستشفى الأمراض العقلية!

الوجه الآخر للتكريم!

رحبت المؤسسة الإعلامية التى تعمل بإحدى قنواتها الفضائية؛ باختيار إدارة مهرجان النجوم لها لتقديم حفل افتتاحه الذى يتضمن فقرة لتكريم بعض نجوم المجتمع فى شتى المجالات، وفوجئت بتكريمها كأفضل إعلامية عربية. عادت لاستئناف عملها، وتوقعت أن تزهو المؤسسة بها وتفخر القناة بها، ولكن فُوجِئت بقرار منع ظهورها على الشاشة، وإسناد تقديم برنامجها اليومى لزميلة لها حديثة الانضمام للمؤسسة!



الميراث

عقب وفاة والده وعندما حان وقت تقسيم الميراث مع أشقائه، وسوس له الشيطان أن يحتفظ بما لديه من مال غير مدون بالمستندات لنفسه وزيّن له حجة أنه أحق به لما تكبده فى إدارة شؤون الشركة خلال مرض والده. انشرح صدره واطمأن بعد تمام توزيع التركة، وأقبل على العمل بفرع الشركة نصيبه بكل همة ونشاط، عازمًا على تطويره، معتمدًا على معرفة العملاء وثقتهم اللصيقة به، ولكن بمرور الأيام امتنع عميل تلو الآخر عن التعامل معه ومع فرعه حتى أوشك على إشهار إفلاسه، ومازال يبحث عن أسباب فشله!

برقية

ابتهجت الأشجار وتمايلت بأغصانها رقصًا لدى سماعها قرار حاكم المدينة «وقف جميع المكاتبات الورقية على مستوى المدينة»، وفى اجتماع عاجل بين الأشجار قرروا إرسال برقية شكر إلى الحاكم!

فاعل خير

فى حلة أنيقة ونظارة سوداء تخفى ملامحه، بخطوات ثابتة تقدم نحو مالك السوبر ماركت، وبنبرة واثقة طلب منه أن يطلعه على دفتر المدينين له كى يسد عنهم دينهم؛ فسأله:

من أنت؟

أجابه بنبرة هادئة:

فاعل خير.

دون تردد أخرج مالك السوبر ماركت الدفتر من خزانته، وما إن أصبح بين يدى فاعل الخير قلّب صفحاته، ومن ثمَ تحوّل إلى فرس جامح وفرّ هاربًا، لم يلحق به أحد!

أرض الأحلام

تشجعت بطموحها وتسلحت بشهادتها العليا ودعمتها بسيرتها الذاتية، واعتمدت على شبكة علاقاتها عبر مواقع التواصل الاجتماعى، وقررت الذهاب إلى أرض الأحلام التى ترحب بالعقول النابهة أمثالها، وتفتح لهم أبوابها، وتتيح لهم فرص العمل والعيش على أرضها، لم تبال بتكلفة تأشيرة الدخول الباهظة، ولا ثمن تذكرة الطيران؛ فكله هين أمام تحقيق حلمها، وبأرض الأحلام فاقت على وضع ظنت أنها هربت منه، وأدركت صعوبة الحصول على وظيفة ملائمة، وتيقنت أن الإقامة تحتاج مبالغ باهظة، عادت برفقة الإحباط تجر أذيال الخيبة وراءها، ومكبلة بما استلفته من بنى جنسيتها كى تعود من حيث أتت!

قميص نفيسة

دعاء البطراوى

أخيرًا لمستُ قدماى أرض الوطن، لقد تمنيت تلك اللحظة منذ زمن بعيد، كِدتُ أخر ساجدًا لأُقبل ذرات التراب، واختلطت آنذاك رائحة الهواء برائحة طعام أمى الشهى، وخُيل لى أننى أسمع صدى ضحكات أسرتى الدافئة؛

لكنى اكتشفت بعد قليل أن كل شىء قد تغير! الشوارع والبيوت، والوجوه أيضًا! أرجحتنى مشاعر متضاربة ما بين الحنين والاستغراب والقلق! لكن ما إن ارتميت بحضن أمى حتى وقفت عند إحساسٍ واحد، هو الراحة.

لكزتنى أمى فى استعتاب:

عشرون عامًا يا قاسى القلب لم أرك فيها، لولا مكالمات الفيديو، كنت سأنسى شكلك!

عندما اختليتُ بنفسى فى حجرتى القديمة تذكرتها!

تذكرت نفيسة جارتى وصديقة أختى زينة التى تصغرنى بعامين، كنا نذهب نحن الثلاثة إلى المدرسة الابتدائية معا، نأخذ المسافة فى مرح، أسير فاردا ظهرى كأننى حامى الحمى! وزينة لا يجف ريقها من حكاياتها التى لا تنتهى، فيما تكتفى نفيسة بابتسامة رقيقة تشى بخجلها.

أعجبتُ بنفيسة، وبجمالها الهادئ، بيد أنها واجهت مشكلة فى المدرسة ذات يوم؛ حيث قرر بعض التلاميذ أن يجعلوها تسليتهم؛ لذا التفوا حولها فى الفسحة يطلبون منها أن تقول (قميص نفيسة نشف) عشر مرات، ويقسمون إذا قالت الجملة بشكلٍ صحيح فسيتوقفون عن مضايقتها فى الحال؛ فانصاعت المسكينة لطلبهم، وراحت تردد الجملة؛ لكنها أخطأت فى نطقها عند المرة الخامسة، وقالتها: (قميص نفيشة نفش)؛ فانغمس التلاميذ فى ضحكاتٍ شامتة.

كنتُ فى الشرطة المدرسية وقتها، ورأيت كل ما حدث وأنا واقف بالطابق الأول، ولم يكن مسموحا لى أن أتحرك من مكانى تحت أى ظروف؛ لكننى لم أكترث للقوانين المدرسية. كان كل همى أن أقف بجوارها؛ فنزلت لأدافع عنها فى حماس وغضب، وعلى ما يبدو أن هؤلاء السخفاء أحسوا بالخطر حين رأونى طويلًا وعريضًا، وأبدو أكبر من سنى؛ فتفرق جمعهم، وانتابتنى حالة من الزهو؛ فشعرت أننى بطل عظيم، وأخبرتها بكل اعتزاز إننى موجود فلا تقلق أبدا بعد الآن؛ فشكرتنى بحرارة، وأهدتنى نظرة امتنان فاتنة ظل تأثيرها يعانقنى فى سعادة طوال اليوم.

نفضتُ الذكريات جانبًا حين سمعت صوت أمى تنادينى، أسرعت نحوها؛ فوجدتها أعدت وليمة جبارة تلائم غربتى الطويلة، ورأيت أصنافا هجرتها معدتى منذ وقت بعيد، أكلتُ فى تلذذ، كلما نقص طبقى تملؤه أمى مرة أخرى، وزينة بجوارى تثرثر كما هى عادتها، قاطعتها وأنا أسأل مترقبًا:

ما أخبار نفيسة؟

تبادلت زينة النظرات مع أمى التى تكفلت بالرد نيابة عنها:

عزلوا من زمان...

فيما أضافت زينة فى فتور:

آخر مرة رأيتها منذ أكثر من عشر سنوات فى سبوع ابنى مازن. سألتْ عنك، وعرفت أنك تزوجت.

توقفت عن المضغ، وشعرت بغصةٍ متخيلًا كيف تلقت نفيسة خبر زواجى، وسرحت فى أيامنا الفائتة التى ضمت أجمل الذكريات.

فى الجامعة لم أكن أناديها نونا ولا فافى ولا نوفا كما طلبت من الجميع، كنت أحب اسمها، ولا أجد به أى غضاضة مثلها، أخبرتنى أن أمها حين تأخرت فى الحمل لم تمل من الذهاب لطبيبة ماهرة تزامنًا مع زيارتها لجامع السيدة نفيسة، حتى حدثت البشرى؛ فنذرت الأم نذرًا لو أنجبت بنتًا ستسميها نفيسة، وقد كان.

تأملتها حينئذٍ مبتسمًا وقلت لها:

كان حريًا بها أن تسميكِ على اسم الطبيبة التى عالجتها.

فأردفت معقبة:

لم تقتنع أمى أبدًا أنها أنجبتنى ببركة الطبيبة؛ وإنما ببركة آل البيت. وفت بالنذر، ولم تعرف أن هذا الاسم سوف يسبب لى بعض المشاكل. أبسطها ما حدث لى فى المدرسة. هل تذكر؟

أومأت برأسى، ثم قلت فى تخابث:

قميص نفيسة نشف...

ظهرت غمازتها على أثر ضحكة انطلقت منها، وحاولنا نطق الجملة بشكل صحيح عدة مرات، تتداخل الحروف أو يتبدل حرف مكان حرف؛

فتصبح الجملة مضحكة للغاية، (قميص نفيسة نفش. قميص نفيشة نشف. قميش نشيفة نشف..) نقهقه معًا، ثم نعاود الكَرة.

كنت أرى الكون مبتسمًا إذا ابتسمت نفيسة، وتبدو السماء رائقة لو نظرتُ إليها؛ لكن الحياة الصعبة أجبرتنى أن أفكر فى السفر، وقتها توسلت إلىَّ ألا أفعل، قلت لها إننى سأجرب حظى، سنة.. اثنتين على الأكثر وأعود إليها؛ لكنها صاحت فى وجهى إن العمر سيمر وسيضيع هباءً فى الانتظار، حاولت استمالتها بطريقتى المرحة التى تنقذنى دائما لتحويل دفة الحديث لصالحى، فقلت لها فى مراوغة:

حسنًا.. كما تريدين. لن أسافر إلا إذا قلتِ (قميص نفيسة نشف) عشر مرات دون خطأ...

لا، لن أفعل...

قالتها فى حدة، ثم فى بكاءٍ يائس، كانت تعرف أنها ستخطئ لا محالة؛ فرفعتُ كفها لفمى، أقبلها فى وداعٍ.

هل تزوجت نفيسة؟

كانت زينة ترتب الملابس داخل الدولاب حين سمعت سؤالى، فالتفتت لى متأففة، وردت فى استغراب لا يخلو من السخرية:

غريبة، لم تسأل عنها مرة واحدة منذ سافرت، والآن تسألنى هذا السؤال؟

شعرت بالخجل أمام اتهامها، فرميت سؤالًا آخر:

طيب، ما عنوانها؟ أو حتى مكان عملها؟ صدقينى لا أريد سوى الاطمئنان على أحوالها.

زفرت زينة، وأجابتنى فى اقتضاب:

اتركها فى حالها الله يخليك...

تحايلتُ كثيرًا لأعرف أى معلومات، واضطررت أن اعترف بخطئى الفادح، وأن الغربة أخذتنى كما الدوامة فصار عقلى مشتتًا، تأملتنى زينة طويلًا كأنها تفكر، ويبدو أنها رقت لحالى؛ لذا أعطتنى المعلومات التى أريدها وهى تقول فى خبث:

اذهب لها؛ لكنها لن تتذكرك، ولها كل الحق...

لم أتقاعس.. ذهبت لمقر عملها فى اليوم التالى، سألت الزملاء عنها؛ فأخبرونى أن (الآنسة نوفا) فى الطابق الثانى، صعدت السلالم وأنا فى حالة من التخبط، تنازعنى الكثير من الأسئلة، هل نسيتنى نفيسة؟ هل ستسامحنى؟ هل ستتقبل وجودى بحياتها تارة أخرى؟

وأخيرًا رأيتها، وقفت أتأملها لدقائق، لقد تحجبت، وغزت بعض الخطوط الرفيعة وجهها، اقتربتُ حيث تجلس. همستُ باسمها فى تودد؛ فرفعت عينيها اللوزتين نحوى غير مصدقة، ارتعش فمها، ولمعت دمعة أبية بمقلتها، ثم تمالكت نفسها، وتصنعت انشغالها ببعض الملفات أمامها!

قالت غير عابئة:

أى خدمة يا فندم...

لم أبدِ أى ضيق أمام تجاهلها بل ابتسمت، قلت فى سؤالٍ يمتلئ حنانًا:

نفيسة... معقول.. لا تتذكرينى؟!

لم تجاوب، وإنما فعلت عيناها، فقد تبسمتا فى رقة، كانت فرصتى كى أعتذر لها بكل نزاهة عما فعلت، وأطلب منها السماح والعفو، ثم أحكى لها عن الغربة التى أكلت نصف عمرى، وعن تعبى طوال السنوات الماضية، استطردتُ كذبًا:

كنت أسأل عليكِ دائما. اسألى زينة لتتأكدى...

ثم أكملت مترددًا:

اضطررتُ أن أتزوج واحدة من هناك كى أحصل على الجنسية لا أكثر؛ لكننا للأسف مختلفين فى كل شىء. أعتقد أننى تسرعت فى الزواج...

فركت يديها فى عصبية ثم قاطعتنى منفعلة:

ممكن أعرف ماذا تريد منى؟ ولماذا أتيت إلى هنا؟

تلجلجت الإجابة على لسانى:

لقد أصبح للشركة التى أعمل بها فرع فى مصر؛ لذا سأكون موجودًا هنا ثلاثة شهور كل سنة، وأعتقد أنها فرصة طيبة كى نعيد ما كان بيننا و.... ونرتبط...

عضت على شفتها، ثم سألتنى ممتعضة:

فرصة؟! بعد كل هذه السنوات تقول لى إن ارتباطنا فرصة؟!

أدركت مدى غبائى؛ لذا قلت متداركًا: لقد فهمتِ غلط يا نفيسة. أنا أقصد أن ما بيننا لا يمكن أن ينتهى هكذا. علينا أن نكمله معًا. ألا تذكرين حكاياتنا... وأسرارنا...

ثم همست فى رقة:

(قميص نفيسة نشف)... إنها جملتنا...

نهضتْ من مكانها، أشارت لى بالانصراف وهى تقول بصوتٍ أشبه بالبكاء:

قميص نفيسة نشف... وقلبها أيضًا.

شوربة الأقدام

شيرين فتحى

من يوم جاءت إلى هذا العالم كبنت صغيرة، وهى تعتقد أنها لن تكون مجرد فتاة عادية. فى يومٍ ما ستمتلك قدرات خاصة. قد تنبت لها أجنحة، وقد تطير على مقشة المطبخ كساحرة، وقد تحرك المكعبات والدُمى من حولها بمجرد النظر. لم تفتر همتها بمرور الزمن ولا تقدم العمر. ربما تتأخر المعجزة؛ لكنها حتما تتحقق. قرأت فى مرة قصة عن امرأة تتعرض للقضم من حبيبها.. المرأة تفقد راضيةً قطعًا من جسمها بالتدريج، وبطريقة قضم عشوائية. ظلت القصة عالقة فى الذهن، وظنت أن هذا هو الحب، ولأن ما نظنه يتحول غالبًا إلى حقيقة، جاءها الحبيب الذى سيملأ جسدها بالقطع الناقصة، اختارته من بين كثيرين كما لو أنها مجذوبة للفخ المنصوب. فى أول الأمر كانت سعيدة، اعتقدت أن لحمها يمده بقوى سحرية تساعده على مواجهة العالم، أعجبها أيضًا شكلها الجديد. أجزاء بارزة وأخرى غائرة، بأشكال غير منتظمة. كأنها تحولت فجأة لمجموعة من قطع البازل. هى تحب البازل منذ الصغر، تحب تركيبه وتفكيكه، ثم إعادة التركيب من جديد.. تتمنى لو تفكك قطع نفسها وتلعب، ولكن الرجل الذى يأكل قطعها لا يحب طريقة لعبها. يفكك فقط، لا يحب إعادة التركيب، ولا حتى تبديل القطع وتغيير الأماكن. لقد اعتاد أن يخترع قوانين جديدة لكل لعبة، قوانين خاصة ومدبرة بإحكام تجعل منه الفائز الوحيد دون منازع.

الرجل مخترع القوانين يحب المرق كثيرًا.. يحبه أكثر من الطعام، وهى تجيد صناعته. لها أسرارها التى تجعله يبتسم كلما ابتلع منه المزيد. كانت تعتقد أن صناعة الطعام بالحب فرضٌ عليها؛ فالحب يبرئ المرضى، ويرقق النفس، ويشفى من كل الأوجاع. كانت مؤمنة أيضًا بقوة حكايات شهرزاد. أتقنت قص الحكايات؛ لكنه لم يغرم أبدًا بحكاياتها، رغم تقمصه لدور شهريار والسياف مسرور فى آن.

فى مرة كانت تضع البهار على المرق. ذوبته بأصابعها فى داخل الطنجرة. لم تنتبه لدرجة حرارة السائل التى قاربت على الغليان. التهب جزء من الجلد.. احمر، ثم ابيض، ثم احمر مرة أخرى وظهرت فيه دوائر صغيرة كبالونات، خرجت منها سوائل شفافة ومؤلمة؛ لكن الرجل الذى يشرب لم ينتبه، كان مسحورًا بالمرق. لم يتذوق مرقًا بهذا الجمال من قبل، ولم تسحره رائحة طعام كهذه.

وبينما كانت هى متألمة ومتأففة من السائل الحارق الذى لازال ينز من أصابعها، كان يتتبع هو ولعدة أيام رائحة المرق الساحرة فى المطبخ. يتشمم البهارات، يحشر أنفه فى خزانة البصل والثوم، قبل أن يخرجها ويحشرها من جديد فى باقى أرفف المطبخ. كل مرة كان يخرج بأنف معبأ بروائح الحبهان والمستكة، والشبت والكزبرة والكرفس، وخالٍ من سر رائحة المرق التى يبحث عنها، حتى أخذته أنفه لأصابعها. ظنت أنه انتبه أخيرًا لمسألة الحرق، رغم أن الأصابع كانت قد تماثلت تقريبًا للشفاء. لم تفهم مراده حتى رأته يملأ طنجرة كبيرة عن آخرها بالمياه، وحين ظهرت فقاقيع هواء صغيرة تحركت علوًا وانخفاضًا فى داخل سائل الطنجرة. دس كفها فى الماء. لم ينتبه لصرختها؛ لأن الرائحة كانت قد تصاعدت وعادت تسحره من جديد. ظل يعب لنفسه صحنًا تلو الآخر. يلحس آخر القطرات بنهم من كل صحن؛ بينما هى غرقت فى دهشة أنستها قليلًا وجع الحرق الجديد. كانت ترى بعين المستقبل، وهذه معجزة صغيرة تخصها؛ لكنها لا تكفيها ولا تشبعها كمعجزة. ترى أوجاعًا لا نهائية فى روحها، وأصابع محروقة، وصحون لا تنتهى من المرق، وجسد يتلوى أمامها من اللذة.

متعته الجديدة بتلذذ المرق جعلته يتوقف مؤقتًا عن قضمها، لقد عوَّدها أن تملأ الطنجرة بالمياه كل يوم، تضع فيها شرائح البصل والطماطم.

تضع الملح وورق الغار والكرفس والمستكة، وتبشر القليل من الزنجبيل وجوزة الطيب، ولا تنسى أن تغمر الكف فى آخر لحظة حين تتصاعد الأبخرة. حتى قررت فى أحد الأيام أن توقف تلك اللعبة السخيفة التى يلعبها بها، ورفضت أن تضع الكف فى الماء. زودت جرعة التوابل. اشترت بهارات جديدة ومزجتها بالماء؛ لكنه لم ينخدع حين تذوق أول رشفة. أمسك بالكف ووضعه فى الصحن الساخن. فى المرة التالية أمسكها أيضًا بالغصب؛ ليضع كفها فى داخل الطنجرة التى مازالت شعلة الموقد تتلاعب من تحتها؛ لكنها كانت قد قررت أن تلاعبه. جرت كفه مع كفها دون أن يتوقع. أخافتها صرخته؛ لكنها ستستمتع بها فيما بعد. ستخرجها من أقبية الذاكرة؛ لتتلذذ، وتبتسم كلما تتذكرها، ستكتشف طعم الانتقام الذى لم يسمح لها بتذوقه من قبل. كان يستولى على صحون الانتقام واللذة كلها لنفسه؛ لكنها قررت أن تتذوق فى غيابه كل الصحون المحرمة؛ فكانت قد رأت بعين المستقبل أنه سيرحل.

بصق المرق الذى أغرقت أصابعه فيه. كان أسوأ مرق تذوقه على الإطلاق. لم ينسه أبدًا، ولم يبدد طعمه السيء أى طعام تناوله بعدها قط. سكب الطنجرة فى الحوض، وظل يبكى.

دموعه أحزنتها؛ لكن خوفها على أصابعها التى أنهكت من كثرة الذوبان فى الماء المغلى، جعلها تتمسك بالصمت والفرجة. تسليتها الوحيدة مذ دخلت هذا العالم.

ظلت واقفة حتى جمع أشياءه ورحل. كانت قد عرضت عليه فى مرة كمحاولة لإنقاذ أصابعها أن تغمر إحدى قدميها فى مياه المرق بدلًا من كفها الذى لان جلده وانهرى من شدة الحرارة؛ لكنه رفض، شعر بالإهانة من مجرد الفكرة. رغم بياض الكعبين والحمرة التى كانت تفوق فى الكثير من الأحيان حمرة الكف والوجه. أنهى النقاش بجملة حاسمة مفادها أن ذكر البيت لا يجوز أن تُقدم له شوربة أقدام.

جرب نساء كثيرات، جذب كفوفهن بالغصب إلى المياه المغلية دون جدوى. لم تؤلمه الصفعات ولا السباب التى تعرض لها منهن، بقدر ما آلمه اختفاء طعم المرق المحبب ورائحته من حياته.

فى يوم عاد مكسورًا إليها، وكانت تعرف، وتنتظر. طأطأ رأسه، معلنًا موافقته على شوربة الأقدام؛ لكنها كانت تعلق قدميها فى الهواء. من يوم رحل وهى تصبغهما بالحناء كل يوم، ولا تمس بهما أرضًا. أخبرها أنه سينتظر حتى تجف نقوش الحناء من قدمها لتقوم وتتحرك؛ لكنها أبدًا لم تجف. كانت تقضى طلباتها بمقعد متحرك. تروح وتجيء به فى أرجاء المنزل. حتى فكرت فى أن تقايضه... كفى مقابل كفك، قالت. وافق من قرصات الجوع المتتابعة فى بطنه، وضعت كفها فى طنجرة، وكفه فى طنجرة أخرى.. التهم طنجرتها؛ بينما ألقت سائل طنجرته المغلى فى البلاعة لتفك انسدادها المتكرر، وتناولت على الطعام صنفًا جديدًا لم تكن قد تذوقته من قبل. صنفًا اسمه المقايضة. ظلت تقايضه بكفها كل يوم. حتى استرد عافيته وملأت سوائل المرق ثنايات الكرمشة والتجاعيد التى خلفها طول مدة الجوع السابق. بينما هى بدأت تمل من طعم المقايضة، الذى لم يعد يبهجها. رغم أنه كان قد اعتاد أن يغلى لها كفه أولًا، فى محاولةٍ لتأكيد حسن النوايا. حتى وجد طنجرته مكسورة فى أحد الصباحات. ظل واقفًا فى مكانه حتى جاءت وأعلنت فض المعاهدة. من يومها وهى لا تطهو له المرق إلا فى كنكة القهوة. تمس الماء بطرف إصبعها، ولا تسكب له إلا فنجانًا واحدًا فى اليوم. عادت الكرمشة تغزو جلده من قلة السوائل؛ لكنه لم ينطق. كان يكتفى بما تقدمه. وتكتفى هى بلعق الإصبع الذى تمس به الماء المغلى. كنوع من الترضية والتلذذ.

قصتان حسين عبد العزيز

الحل فى غلق الباب

يحدّق فى وجه أمه التى فاقت من غيبوبتها المفاجئة منذ عشر دقائق، اقترب من وجهها والدموع فى عينيه وقال بصوته الجهورى:

الحمد لله.

فنظرت إليه أمه مندهشة من حال ابنها سمير، وقالت مستفسرة:

خير يا ابنى فيه إيه؟

كنتِ فى غيبوبة.

يعنى كنت هموت؟!

يا خبر أسود لا تقولى هذا، أنا كنت أموت وراكِ.

هنا حدّقت فيه زوجته فوزيه الجالسة أمامه فى غضب والعفاريت أخذت تتراقص أمامها، وبسرعه أخذت نفسها وانصرفت عائدة إلى شقتها بسرعة، وهى تكاد تنفجر، وقد زاد غضبها بعدما اصطدمت قدمها الشمال فى رجل الكنبة الموجودة فى صالة، خرجت من شقة حماتها لتدخل شقتها وهى مدفوعة وألم التصادم كاد يفجّر رأسها، وتكاد تصرخ من الألم، لكنها تماسكت ودخلت إلى حجرة نومها ورمت بجسدها الضخم على فراشها.

الوقت يمر ببطء، ولا يريد أن يتحرك، حتى يعود الزوج، وبالفعل فتح سمير باب الشقة ودخل وأخذ ينظر فى أرجاء الشقة باحثًا عن فوزية، فأسرع إلى حجرة النوم فوجدها نائمة على ظهرها ونظرها مسلط فى السقف الذى به مروحة تلف ببطء ولمبة ضوؤها قوى.

تقدم من الفراش ونظره مسلطًا على وجهها وقبل أن يفتح فمه وجدها تعتدل وتتربع فى فراشها وتقول فى حدة:

ممكن تفهمنى يعنى إيه لو أمك ماتت الصبح أنت سوف تدفن معها الظهر.

تسمر فى مكانه ولم يقدر على الاقتراب أكثر من منطقة الفراش التى حسّ أنها أصبحت منطقة محظورة ومحظور عليه الاقتراب أو التصوير.

وشعر كأنه بال على نفسه وجحظت عينيه، ويفيق من ذهوله على قولها:

رد يا أستاذ، فهمنى يعنى ايه لو ماتت هتموت وراها.

يشعر سمير بمدى الموقف المخزى الذى هو فيه والذى يبدو أنه أعجب زوجته، وقد وجدتها فرصة لا تعوض، وزادت رغبتها فى معرفة ماذا لو ماتت أمه الصبح؟!

تنظر إليه كما ينظر القط إلى الفأر المذعور، والذى لا يدرى ماذا يفعى غير أن يبقى فى ذعره.

تمكن من التحرك بضع خطوات وجلس على كرسى التسريحة، وقال بصوت واهن:

هذا تساؤل ليس له إجابه مسبقة، أى قبل وقوع الحدث.

طب ممكن تقول لى لو أنا مُت الصبح هتتدفن معى الظهر أو حتى العصر.

صمت ولم يجد أى رد غير أن يقف ويترجل خارجًا من حجرة النوم أو المحاكمة، وقبل أن يعبر باب الغرفة قال:

ومن سوف يربى العيال.

هكذا تساءل، وهو يشد الباب ليغلقه؛ فلم يسمع رد زوجته.

الاتهام

فاقت أميرة المهدى من نومها مفزوعة على صوت شخير، فاقت؛ لكنها لم تفتح عينيها، واستمرت فى النوم اللذيذ؛ لكن الشخير ما زال موجودًا، وهو شبيه من شخير زوجها الذى مات منذ أكثر من عشر سنوات، وكانت قد نست كل عيوب زوجها ورخامته عندما كان يقول لها (كل شويه) إنه تزوجها بسبب ضحكتها الطفولية، وفى بعض الأحيان كانت تدعوه للفراش من خلال تلك الضحكة.

تريد أن تفتح عينيها لكى تكتشف الأمر؛ لكن لذة النوم تمنعها؛ ففكرت أن تمد يدها من تحت البطاطين لتحسس الجزء الخالى من الفراش، وهو صغير بحكم أن جسدها يأخذ معظم الفراش، ولو نامت على ظهرها فقد أخذت الفراش كله.

أعادت بسرعة يدها لتحت الغطاء من شدة البرد؛ لكن الشخير ما زال مستمرًا، وهذا يعنى أن النوم قد هرب منها، ولن تجده مرة أخرى؛ فاعتدلت مرة واحدة وجلستِ فى السرير، ونظرت على يمينها؛ فوجدت رجلًا يشبه زوجها الذى رحل، ينام فى الجزء الخالى من الفراش، نفس الشارب، نفس الأنف، نفس الشفايف، نفس الطول، نفس الشخير، صرخت وهى تهب واقفه، وقالت مفزوعة «ياخراااابى» ثم وقعت مغشيًا عليها، وقد أفزعت الصرخة كل من فى الشقة من أولاد وزوجاتهم؛ فأسرعوا إلى حجرة الأم التى وجدوها مغلقة من الداخل، أخذ علىّ، الابن الأكبر، يطرق الباب وينادى على أمه بصوت مرتع، أما زوجته فوزية؛ فقد مالت على سلفتها وقالت لها هامسه «الحمد لله شكلها ماتت»، وفى تلك اللحظة ظهر إبراهيم الابن الأوسط، وقد دفع الباب بكل قوته وساعده أخيه فانفتح الباب ليجدوا الأم ممددة على الأرض، ويوجد رجل ممدد على الفراش لا يعى ما يحدث فى الشقة والحجرة خصوصًا.

انكب الولدان على أمهما محاولين إسعافها، أما فوزيه؛ فقالت ساخرة: «وكمان جايبة عشيقك فى الشقة.. قادرة».

فردت عليها سلفتها نرجس «وكمان فى فراشها، يا أختى الواحدة عندها ٣٠ سنة وأصبحت لا تحب هذا الشب».

الخَلاص

بهاء الدين حسن

من أرسلك لتعذيبى يا صديقى الذى كُنت، أجل كُنت... أنت الآن لا تستحق منى غير طعنة بهذه السكين، هى الطعنة وأنهى هذه العلاقة، التى طالما أبقيت عليها، فقد أفسدت علىّ فى زيارتك الأخيرة حياتى!!

مازلت أذكرك حينما زرتنى، اخترت هذا الطرف من الكنبة مجلسًا لك، كنت متعاليًا تملؤك الأنفة والغطرسة، رحت تطلق عباراتك كالسهام...

عجّزت فى التعليم.. عملت زى اللى بيمشى على سطر ويسيب سطر.. دا إنت بقيت أقدم من عميد الكلية!!

فتصيبنى عباراتك فى مقتل، دون بُعد نظر منك... نسيت أن الإنسان وعاء له حدود؛ فتجاوزت كل حدودك، بل وأخذت تصب وتشحن فى الوعاء، ومع أنك كنت تعلم جيدًا موضع الألم، إلا أنك أخذت تضغط وتضغط وتضغط كالذى يريد أن يتشفى فى غريمه...

سبقناك إلى الحياة العملية وانت لسه... مش كان أحسن لك تختار كلية على قد قدراتك؟!

إنك تعلم جيدًا أننى لم أتقدم إلى أى امتحان فى أى سنة من السنوات الدراسية ورسبت فيه، تأخيرى وتخلفى عن الدفعة كان نتيجة اعتذارى عن دخول الامتحان، تقدمت به لمجلس إدارة الكلية، التى كانت تعرف ظروف مرض والدى... هل نسيت ونحن على أبواب الامتحان فى السنة الثانية من الكلية، عندما احتاجنى والدى للوقوف بجواره، عندما دخل فى دوامة الغسيل الكلوى، اعتذرت وقتها عن دخول الامتحان ولبيت النداء... اخترت الوقوف بجوار والدى فى محنته المرضية، وفضلت الواجب على دخولى الامتحان؟!

***

كنت فى الحجرة أبحث عن شىء عندما وقعت عينى عليك، لا أدرى عندما رفعت عينى كنت أبحث عن ماذا بالتحديد، ربما عن كتاب أو عن شىء آكله، أو عن السكين لتقطيع ثمرة الطماطم الباقية من الغداء، ولكن السكين كانت فى يدى، هى نهايتك إذن!!

وجدتنى مأخوذًا.. طوّحت بكل شىء وتطاير الشرر من عينى... انتفض جسدى واعترتنى رعشة هزّت كيانى وأثارت ثائرتى... انفجر الوعاء، وجدتك أمامى تلتصق بجدار الحجرة، غاظتنى ابتسامة زرقاء كانت تنساب من بين شفتيك، لم تهزك السكين فى يدى، لم تخش لهيب الجمر فى عينى صوبت السكين نحوك، أنت الآن غريمى... تقدم... يالك من ماكر، أنا الذى سوف أتشفى فيك الآن... خُذ... أحكمت الضربة، واحدة وثانية، حتى كنت تحت قدمى أشلاء ممزقة، وفى لحظة ثورة ألقيت بك خارج الحجرة !!

***

ترامت إلى سمعى آهة قادمة من الخارج، تنطلق من فم يتألم...

آى ى ى ى ى ... !!

وأعقبتها صرخة ملهوفة دوّت فى الخارج...

ياولدى ى ى ى ى ... !!

تبينتها تمامًا... أعرف صاحبة الصوت... أم محمود بائعة الفول، دقائق وكانت على الباب...

يا أستاذ... إنت يا أستاذ يااللى جوّه... افتح ورينى وشك؟!

***

كان يجب علىّ أن أنتظر حتى يسدل الليل أستاره، وآخذك تحت جُنح الليل بعيدًا فى الخفاء لأتخلص منك ومن آثارك، ماذا أقول للمرأة، احمّر وجهى وتلعثمت من الخجل، تعثرت الكلمات على لسانى، يا لك من كابوس مزعج تأبى إلا أن تفارقنى بفضيحة مع الجيران!!

آسف... آسف يا أم محمود !!

كان محمود يلعب فى الشارع عندما ألقيت بك من النافذة؛ فجئت عليه.

اعذرينى يا أم محمود ... كنت فى غير وعيى!!

عاذراك... عاذراك يا ابنى... أصلك على وش امتحانات، لكن ابقى خُد بالك وانت بترمى حاجة من الشباك؟!

طلعت المرأة معى كريمة، أكرم من الأخريات اللاتى جئن يجاملنها ويصطحبنها لتوبيخى، وقبل أن تغادر المرأة المكان، التفتت إلىّ مستفهمة وهى ترفع فى وجهى أشلاء البرواز ...

هو دا مش يبقى اسمه إيه صاحبك؟!

أجبتها باقتضاب وأنا أخطف البرواز من يدها، وألقى به فى صفيحة الزبالة:

كان... كان صاحبى.



سراب كدّاب

نبيل مصيلحى

صوره وحلم وحكايه
باعيشها فى سراب كدَّاب
ويجى الليل يشوف عينى كما الفناجين
وضلمة حزن منسيَّه تفك قيودها
تدخلنى بآهات ناديه
دموع بتنز سحاحه
بتحفر فى الخدود أيام
أتووه فيها ..
تتووه فيَّا عطاشا تهدّ حيل شوقى
ويصبح للسكوت معنى
معادله صعبه تحدفنا فى حسبتها
وبتأمل فى كون كونى
كيانى كان مراحل فى طريق الخوف
وشوك صاحى بيغرز قسوته جامد
ويروى السكه من صبرى
ودمى يخضَّر النعناع
يصحى الروح تقوم فيَّا
وكات بالكاد ..
بتفتح فى عيونها تشوف
ونبض القلب ينفضنى
فاقوم من عمر
كان مجبر يتووه فيَّا
وعكازه يطير لبعيد
يمدّ الحلم فى شموعه
يزيح م السكه عتمتها
وأيامها اللى كات حنضل
أشيلك فوق كتافى واطوف
حوارى الفرحه ودروبها
ونرتاح فوق ضفاف الحلم
تطل الشمس بحنانها
ببسمه طازه نديانه
بخضرة لانشراح تفاح
شجر طارح على غصونه
من الأحلام شجر فاكهه
واخدك جوَّه حضنى واغيب
وابوس خدك وكل حته من وشك
نسيب شفايفنا تتلاقى تطفى الشوق
ثوانى تنفلت دايبه تهيم فى زفة الأفراح
يلف الطير كما المبسوط يدور فوقنا
كما المسجون وخارج من ورا القضبان
وإيه ح يسيع براح القلب لو فتَّح مداه
بساتين
وننسى كسرة الخاطر وليل الخوف
لا فزاعه ولا غُربه تهز النفس
ونركب فوق حصان الدهشه نمرح بيه
فرحنا للمدى فارش نهار العيد
ورنه تدب جوَّه القلب
بتنفض رجفة القومه
رميت نظرى أشوف حولى
لقيتنى بابص على صوره
على حيطه زمانها فاتها فى النسيان
وقشّر جلدها القمحى ودمعه فيها طعم النيل
يخدنى الدمع للذكرى أعيش شوقى
سنين فاتت بتوحشنى
وفين ألقاكى يا وعدى
أعود بيكى ف ليالى زمان.

الليل..!!

عبده الزراع

الليل غناج..
بيدلدل رجليه من شبابيك الحارة
وبيتسنطع العشاق
ويغنى مع الهايمين ف الضلمة
ومع المشتاق..
وبيبدر نجماته فى سماوات الله
فتنوّر طرقات مقفوله بتحضن حبيبه
بيتسامروا فى لهيب اللحظه المخطوفه
من نن العين..
وتنور طرقات للصوص هربانه من إيد
الهليبه
ومن صوت الدوريه ليلاتى
ف نصاص الليل..
الليل حكاى..
بيونّس صوت المكنه السهرانه
بتسقى أراضى شرقانه..
فتنّبت زرع
وتطرح محاصيل
وبيرخى ستايره على قارب صياد
بيشق عباب البحر
ويغنى للسمك الهربان..
م الشبك المنصوب
والبنت السهرانه بتشكى للقمره
حبيبها
وبتحكى حكاويها المعجونه بالعشق
الهيمان..
لما حبيبها فى بير السلم..
والقلب بينهج من يومها.. وكأنه بيطلع
سلم
الليل أسرار..
تحلو نميمة نص الليل ع الفيس..
أو على قاعده قهوه بتنكش فى ذاكرة
القاعدين
فتطوف حواديت الزمن المفلوت من بين
كفين
الليل ده حزين..
بيبكى على كل حبايبه
اللى مفارقه..
وعن شوق الحبيبه اللى افترقوا..
وعن حب عفيف
وعن خوف المطره المرعوشه لما بتغسل
وش الشارع..
وتبل هموم الماشين
الليل ستار..
وبيرمى كل أسرارنا فى بير
الليل طيب جداا
وساعات شرير.

من ثقبِ منطاد القمر؟

جيلان زيدان

أنا كومةٌ من الكراسى المقلوبة فى
مسرح قديم
وأدراجٌ مفتوحة بإهمالٍ تافه
واللوحاتُ المائلة فى صالونٍ متواضع
أنا قشرةُ الخشب التى قررت ألا
تعيش فى جلباب كرسيها
أنا ذراع مروحةٍ حائرٌ كيف يستقر!
أنا برغى ضائع من هيكلٍ مثبّت.
لم أكن أرغب فى العودة للحديث عن
الشجرة
ولكن هذه الشجرة هى كل عائلتى
المرهونة للزمن.
هى كل خطواتى الملتفة حول نفسى
هى عصفوراى الصغيران
أفتح الحصالة وأضع «هارون»
و«أنفال»
وأنتظر أن يُثمن الوقت شيئا
أنا تلك البطارية التى تعمل بعد
تمام تفريغها.
مقبضٌ يفتح الباب،
ولكنى أنا الباب ممنوعة من الدخول.
تَذكرتى شجرة
لا هويّة للريح إلا إن عصفتْ بى.
أنا مرهقةٌ للغاية، لغاية الغاية،
وأود أن أستريح تحت شجرة نفسى.
هذا الباب بإمكانه أن يفوّت جملًا،
وفيضانًا
وطفلا ضئيلا بحجم القشّة
يحمل حقيبةً مدرسية،
بالفعل لَحق بالجمل.
وكان القَشةَ التى قصمت ظهر
البعير.
لم أستطع إغلاق الباب،
فقد كان الباب يجرّ من بالداخل
للخارج فقط،
وليس لأحدٍ الدخول للعالم مرّة
أخرى.
حاولتُ أن أظل مكاني
وافترشتُ من كتب الطفل بساطًا
قرأتُ فى أبديّته الآخرة.

العابرُ

محمود فرغلى

افتحْ برفقٍ تلكمُ الأبوابَ،
بابا بعدَ بابْ،
أو رش ماءً فى المجازْ
اضربِ بكفِكَ كلَّ ما يعلو الأسرةَ من
ترابْ
قفْ مفردًا بجوارِ مائدةٍ مُحيرةٍ
تَساءلُ عن ضجيجِ ملاعقٍ صدأتْ
وأكوابٍ تمارى أنها أكوابْ
اتـركْ لنافـذةٍ صمـوتٍ أن تجـربَ
صبحَها
للسائرينَ إلى جوارِ مسائها المرتابْ
انفضْ غُبارا بالتصاوير القديمةِ،
ثم شيعْها إلى الجدرانِ وادعةً وطيعةً
من غير دمعٍ شائكٍ
يهمى بلومٍ أو يقولُ عتاب
قل للصباحِ أن استرحْ

قل للنسيم: هنا هنا
واتركْ لشمسٍ
أن تعودَ بضوئِها غرفًا كما المرضى
فقد ترضى بما قد فاح قبلَ الحين من
عَرفٍ لناسٍ قد مضَوا
فى كلِّ أوديةِ الحياةِ وليس ثم إيابْ
اسمع رَشاشَ الماءِ فى صنبورِه ينسابْ
اجلسْ هنالك فوقَ مصطبةٍ
وجالسْ ذكرياتِكَ صامتًا
دعها تشقُّ ضلوعَ صدرِك لوعةً
وعذابْ
أنصتْ لصمتِكَ دائبا يشتطُّ فى
غليانه
يشكوكَ أو يهجوك أو يرميكَ كى
تُرديك منه أسنةٌ وحِراب
البابُ ماذا قد يقولُ البابْ؟
عتبٌ يداجى صمتَه
يتلمسُ الكلماتِ فى وقعِ الخُطا
متسائلا: من ذا الذى فى سعيه قد
خَاب
افتح

فهل يأتى الذى ترجو
وهل تأتى إليك الذكرياتُ شباب؟
اصعدْ لسطحٍ كان يزمرُ
بالدجاجِ وبالإوزِ وبالخراف
كأن عائلةً من الصخبِ الأليفِ ترفُّ
حولك
أصداؤها ترقى إلى أذنٍ بها صممٌ،
نحيبُكَ كان قبلا مثلَ جرِّ رباب
فرَغت أوانى الطيرِ
لا حَبَّ، لا برسيمَ
ولا أرانبَ فى طريقكَ
لا حمام
الصمتُ حتى الصمتُ يرنو إليك
بنظرة المرتابْ
اخرجْ سريعًا لا تقفْ
ما ثم من أحدٍ هنا
دعهُ وحيدًا
مثقلا برمادِه
يستمرئُ الصمتَ فى أوصالهِ
ويعيدُ تنضيدَ الخرابْ.



فى محبة الشاعر محمد محمد الشهاوى

أحمد على منصور

مُحَمَّدُ الشَّهَاوِيُّ
الشَّاعِرُ السَّمَاوِي المَجِيدْ ..
مُقَاوِمٌ عَتِيدْ !!
لَكِنَّمَا يُقَارِعُ الكُمَاةَ بِالغِنَاءِ
وَيَذُودُ بِالنَّشِيدِ ..
مُتَدَرِّعًا بِسُتْرَةِ التُّقَى..
وَبُرْدَةِ القَصِيدْ
....
وَالحُشُودُ
حَوْلَهُ وَحَوْلَنَا بِاللَّيلِ وَالنَّهَارِ
حَاشِرِينَ بِالجُنُودِ فِى كُلِّ مَكَانٍ
جَائِرِينَ، وَهْوَ لا يَهَابُهُمْ،
وَالمَوْتُ فِي رِكَابِهِمْ
أَيَّانَ يَعْبَثُونَ !!
فَيَؤُودُهُ الشَّهَاوِيُّ
يَؤُودُ المَوْتَ مِثْلَمَا ..
يَؤُودُهُمْ.. يَؤُزُّهُمْ،
وَلا يَؤُودُ..
الشَّهَاوِي العَنِيدْ !!
ضَاحِكًا بِصَادِحٍ يَهُزُّهُمْ
فَيَهْتَزُّونَ، وَكَأَنَّ صَيْحَةَ الشَّاعِرِ
صَخَّةٌ تُنْذِرُ بِفَنَاءِ الجُبَنَاءِ
فَوْقَ دَمْدَمَاتِ دَنْدَنَاتِهِ
وَبِصَهِيلِ خَيْلِ الشِّعْرِ
عَادِيَاتٍ مِنْ بَعِيدٍ..
يَتَفَزَّعُ الجُنُودُ !!
....
وَالشَّهَاوِيُّ .. مَا فِي يَدِهِ
سَيْفٌ وَلا مِقْرَعَةٌ،
وَلا أَسِنَّةُ الحَدِيدْ !!

حَيْثُ لا تَرَى فِي يَدِهِ سِوَى ..
سَنَابِلِ الخَيْرِ، وَأُمْلُودِ سَلامٍ
وَقَطِيفَةٍ مِنَ الوُرُودْ ..
وَصَحِيفَةٍ بَيْضَاءَ
كُلَّمَا خَطَّ عَلَيْهَا قَلَمَا
فَأَسْفَرَتْ عَلَى الأَشْهَادِ
بِغَدٍ رَغِيدٍ، لا نَقُولُ: "رُبَّمَا"
إِذَا قَالَ الشَّهَاوِي: "غَدًا"،
وَلا نَقُولُ: "أَوْ كَأَنَّنَا"،
فَإِنَّنَا رَأَيْنَا.. بِعُيُونِهِ
نَرَاهُ بِبَشِيرٍ، مَا عَهِدْنَاهُ بِسُوءٍ
يَفْتَرِي عَلَى الصَّبَاحِ نَبَأً
وَلا عَلَى النَّدَى نُبُوءَةً
وَلا يَزَالُ صَادِقَ الوَعْدِ
كَمَا عَهِدْنَاهُ وَفِيًّا بِالعُهُودِ،
بِالسَّنَا يَفِي
....
وَالشَّهَاوِي..
هُوَ لا يُشْغِلُهُ غَيْرُ الشِّعْرِ
آيَةً وَغَايَةً لِلعَبْدِ، هُوَ
مَوْضِعُ السُّجُودِ لِلمَعْبُودِ،
خَشْعَةُ الصَّلاةِ، تَاءُ التَّرَاتِيلِ،
بَاءُ التَّبَاتِيلِ، سِينُ التَّسَابِيحِ
حَاءُ المَصَابِيحِ وَالرُّوحِ؛

وَالشِّعْرُ وُجُودٌ وَحَيَاهْ !!
وَحَيْثُ لا إِلَهَ إِلا اللَّه
وَبِالشِّعْرِ، وَكَمَا عَلَّمَنَا الشَّهَاوِيُّ
بِأَحْرُفِ اللَّهِ مَا الإِلَهُ، وَعَرَّفَنَا ..
كَمَا فِى كِتَابِ اللَّهِ، أَنَّ..
لا مَالِكَ وَلا مَعْبُودَ غَيْرُهُ
فَنَخْشَى ضُرَّهُ وَنَفْعَهُ سِوَاهُ ؛
الحَكَمُ الجَبَّارُ - لا إِلَهَ إِلا اللَّهُ -
«مَالِكُ المُلْكِ ذُو الجَلالِ وَالإِكْرَام»
اللَّهْ..
اللَّهْ..
اللَّهْ

* *

وَالشَّهَاوِيُّ.. طَبِيبُ القُلُوبِ
النِّطَاسِي وَآسِي الأَرْوَاحِ !!
الذِى كَانَ يُعَالِجُ النَّاسَ بِالشِّعْرِ
وَيَسْتَطِيعُ أَنْ يُسْعِدَ الحَزِينَ،
يَسْتَطِيعُ أَنْ يُفَرِّجَ بِالشِّعْرِ
كُرُوبَ المَكْرُوبِينَ، وَيَسْتَطِيعُ
أَنْ يُلْهِمَ النَّاسَ الحُبَّ وَالأَمَلَ وَالحَيَاهْ،
وَهِي مَوْهِبَةٌ عَلَّمَهَا لَهُ اللَّهُ بِحَقِّ
قَوْلِهِ تَعَالَى: (وَعَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْمًا)،
وَالشَّهَاوِي، يَقْبِضُ قِنْدِيلَهُ القَدِيمَ
وَيَبْسُطُ خَافِقًا بِالضِّيَاءِ الإِلَهِي،
فَيَأْخُذُنَا بَرِيقُهُ الوَهَّاجُ ؛ لَكَأَنَّهُ..
جُمَانَةٌ تَقَطَّرَتْ .. مِنَ المِشْكَاهْ !!
اللَّهْ..
اللَّهْ..
اللَّهْ.



عبيد عباس

شاعر

عن العزلة والآخر الذى لا يراك

خلق الله الخلق؛ لأنه كان كنزًا مخفيًا وأراد أن يُعرف، فعُرف، ثم جُهِل، فأرسل الرسل ليُعرف، وهكذا.. كلما نسى الإنسان وضل، ذكّره الله برسالة، وأعاده لبؤرة العلاقة بين الخالق والمخلوق.

وبقانون ذكر وأنثى كانت حواء؛ شوق الآدمى التائه فى الأرض لآخر/ أنيس؛ فكانت الحياة التى لا تعريف لها سوى أنها الآخر، الآخر الذى يفعل وينفعل ليصبح جديرًا بخلافة المبدع العظيم عليها، ينصت لنتكلم، ويتكلم لنأخذ، فنعطى، وبه نشعر أننا أحياء، أحياء ليس لأننا ننمو ونتحرك، ولكن لأننا ننمو ونتحرك فى عيونه.

نحتاج إلى الآخر ولو كان عدوًا جمعتنا به المحنة، كبطل محمود درويش فى قصيدة «سيناريو جاهز» ذلك الذى وجد نفسه وجهًا لوجه مع عدوه داخل حفرة مما اضطره للحوار معه كى يخرجا.

وقد يكون الآخر مجرد وجه على كرة رسمه رجل وحيد على جزيرة خالية من البشر فى فيلم توم هانكز الشهير «منبوذ»، أو حتى نمر مفترس يجلس قبالتك فى قارب فى عرض البحر كما فى رواية يان مارتل «حياة باى»؛ بل قد يكون لصًا اقتحم منزلك فبادلته المال بالإنصات إليك كما فعلت عجوز «فيديريكو جانمير» فى روايته «أخف من الهواء»، عندما قامت باحتجاز اللص الشاب فى «الحمّام» بعد أن اقتحم منزلها؛ فهددها بسكين، وطلب منها أن تدلّه على أى أموال لديها، فأخبرته أن مالها كله مخبأ فى «الحمّام»، وعندما دخل الحمّام، قامت بغلق الباب عليه، ثم أحضرت كرسيًا وجلست أمام الباب، وقالت له: أنا لا أريد منك شيئًا سوى الحديث، مجرد الحوار، وبعدها تذهب، فأنا امرأة وحيدة.

كلنا يؤمن أن الإنسان، كما يقول ابن خلدون، كائن اجتماعى بطبعه، يحتاج إلى الآخر فى كل لحظة وكل مكان؛ لكن المشكلة الحقيقية عندما يفقد هذا الآخر «كينونة الآخر»؛ فيتحول إلى «الآخر الجحيم» الذى تحدث عنه سارتر، نعم هناك آخر يصنع الوطن وهناك آخر يصنع الغربة، هناك الآخر السجن، الآخر الحصار، الآخر الأعمى الذى لا يراك، الآخر الأصم الذى يسمعك ولا يفهمك، الآخر الصخرة التى تشبه الأحياء؛ عندئذٍ نشعر أننا غرباء، وحيدون، أو كأننا منفيّون على الأرض من كوكب آخر لا نعرف لماذا طردنا منه بتعبير خوان خوسيه مياس فى «هكذا كانت الوحدة»، ننظر حولنا باحثين عند تلك الوجوه التى تشبهنا، فلا نجد، ليتحول العالم، بهذا الآخر، إلى مصدر للألم والفقد، والخوف.

لا أقصد هنا ثنائية الخير والشر؛ فالطيبون أحيانًا يكونون، بعاديتهم وخيالهم الضحل ولا طموحهم القاتل، مؤلمين أكثر من الأشرار؛ هذا لأن المشكلة تكمن فى غياب المشترك بيننا وبينهم، مما يجعل من وجودهم سورًا يحول بيننا وبين حرية ممارسة الحياة، فلا يسعنا، عندما نضيق بحصارهم، إلا أن نتوارى، ونختفى، ليس عن أعينهم فقط، ولكن عن شعورنا بأننا هنا.

ولأنه، للأسف، ليس هناك دليل على وجودنا سوى ذلك الآخر الذى ليس من الآخرين، نقبع فى عزلتنا الذاتية فى انتظار المُخلّص الذى تلده الجدران لنا، كبطل ألكسندر دوما فى راويته «الكونت دى مونت كريست»؛ جدران ذاتنا العالية المصمتة.

والعزلة الحقيقية، فى تصورى، لا تعنى الانطواء، ولكنها الهروب من هذا الآخر/ الجحيم مع وإلى الآخر/ الشبيه، العزلة محاولة فصل عالم الفرد عن عالم المجموع، كهف يهرب إليه الأصفياء المتشابهون. العزلة حالة من حالات الزهد فيما ليس ضروريًا من الناس؛ والضرورى هو ذلك الكائن الخفيف، لكن ليست خفة كائن «كونديرا» التى لا تُحتمل، إنما هى خفة الهواء الذى لا تشعر بوجوده، ولا تستطيع أن تعيش بدونه.

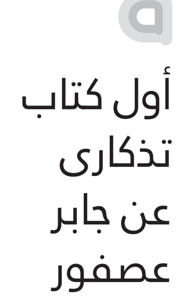
هذا الآخر كذلك ليس الآخر المرآة التى تعكسك، ولا تستطيع فيها التحرر من صورتك؛ لكنه الآخر الماء للعشب، والعشب للماء؛ الآخر المُكمّل الكامل، والكمال هنا لا يعنى خلو هذا الآخر من النقص، ولكن خلوه من النقص الذى يزعجك، فتشعر أنه يناسبك بكل ما فيه من عيوب، تلك العيوب التى قد لا تلائم الآخرين؛ لكنها جزء من ملامحك، ملامحك التى لا تتصور شكلك بدونها.

الآخر هنا ليس الأجمل، ولا الأفضل، ولكنه الآخر الذى يراك أفضل وأجمل، يراك بعيون لا تشبه عيون الآخرين.

«حارس التنوير» فى العراق

«حارس التنوير.. مجموعة بحوث مهداة لروح جابر عصفور»، عنوان الكتاب، الذى أصدرته «دار الشؤون الثقافية العامة» بوزارة الثقافة بالعراق، إعداد وتقديم عارف الساعدى رئيس تحرير مجلة الأقلام.

وفى مقدمته يروى الساعدى قصة هذا الكتاب: «كنت مديرًا لتحرير مجلة كلية التربية فى الجامعة المستنصرية، قبل أن تُسحب أقدامى وزارة الثقافة، وحاولتُ أن أصنع شيئًا للمجلة والجامعة فى ذلك الوقت ٢٠١٦ حيث العراق يعيش أوضاعه الصعبة جدًا فى قتال الإرهاب وتحرير الأرض؛ إذ لابد من وجود أثر مهم للجامعات فى صناعة المجتمع وفى إدارة تنوعه، وفى قول كلمتها أمام التطرف والعنف، وأن تحسم موقفها إزاء التنوير لتصطف لصالحه، وتعلن الجامعة أنها تقف مع الفكر التنويرى الموجود بيننا وحتى آخر نقطة ضوء من تراثنا فى أفقه الرحب؛ فشرعت بالعمل بعد أن اتفقت مع عميد الكلية وقتها أحمد شيال؛ حيث منحنا كل التسهيلات لهذه المهمة، وهى أن يكون بيننا أحد كبار حراس التنوير فى العالم العربى، وهو الدكتور جابر عصفور رحمه الله».



وبالفعل يوافق د. جابر على حضور هذا المؤتمر، وذكر للساعدى نصًا: «الحضور إلى العراق فى هذه الأيام الصعبة هو واجب أخلاقى، قبل أن يكون واجبًا علميًا أو نقديًا»، وبالفعل تحدد موعد المؤتمر فى بداية الموسم الدراسى ٢٠١٦، وتم تكليف عشرة أسماء نقدية فى العراق، تناول كل منهم جانب من جوانب عطاء د. جابر؛ لكن لم تسمح ظروفه بالسفر لمرض زوجته؛ فتأجل المؤتمر، لكن الأبحاث كانت قد انتهت بالفعل، وبقيت البحوث حبيسة مطبوع خصص للمؤتمر، لم يوزع ولم ينعقد المؤتمر.



وعندما رحل عصفور أصدرت مجلة الأقلام العراقية، هذا الكتاب الذى يحمل عنوان «حارس التنوير.. مجموعة بحوث مهداة لروح جابر عصفور»، وقد أخذ الساعدى عنوان «حارس التنوير» من مقال منشور للناقد العراقى على حسين، الذى تأخر فى إرسال مقاله لهذا الكتاب، ولكن أعجب الساعدى بالعنوان فوضعه.

وقد جاء فى عناوين الكتاب: «خطاب الدكتور جابر عصفور النقدى.. شبهة الحداثة» مالك المطلبى، «خطاب الخطاب: القطيعة المعرفية.. الثابت والمتغير فى الهوية: قراءة فى مشروع د. جابر عصفور التنويرى» فاضل ثامر، «من الفهم إلى تملك المفهوم قراءة ثقافية فى المرايا المتجاورة» د. بشرى موسى صالح، «محنة المثقف التقدمى فى القرية الكونية» د. نادية غازى العزاوى، «استراتيجية القراءة النقدية فى فكر د. جابر عصفور» د.نادية هناوى سعدون، «بعث الشعر ونهضة الرواية» د. سعيد عبد الهادى المرهج، «الثنائية الضدية ..عن النظرة التوفيقية لـ «الرؤى» عند جابر عصفور» بشير حاجم، و«قراءة فى كتاب حوار الحضارات والثقافات» حسن السلمان.

كفيف يرشد المارة



صدرت عن دار بتانة المجموعة القصصية «كفيف يرشد المارة» للكاتب محمد أحمد شمروخ، تلك التى تعد عمله الثانى بعد مجموعته «أبهى صور للحزن»، وهى تقع فى ١١٢ صفحة، ولا توجد بها قصة تحمل عنوانها نفسه؛ بل اللافت أن عناوين القصص جاءت أحادية الكلمات، مثل: «الجزاء، عارية، الحلبة، صغيرات، العوّام، الفاصل، الموقف، الأنيق، مريد، الصياد، التاجر، مجهول، العمات».

تحمل قصص المجموعة دلالات عدة؛ فهى انعكاس لما عاشه الكاتب وتأثر به، إلى جانب أنها تعلن عن رفضها لواقع أبطالها المرير وثورتها على العادات والتقاليد، كما تعكس محاولة الكاتب اليائسة للاستمتاع بالحياة رغم قسوتها.



اسقنى يا غدى





تحت عنوان «اسقنى يا غدى» صدر للشاعرة بُشرى بشير ديوانها الرابع بعنوان «اسقنى يا غدى»، عن دار الوفاء، متضمنًا ٢٧ قصيدة، ما بين الواقعية والرومانسية، وما بين القصائد الطويلة والقصير. تحت عنوان «همسات» جاءت ١٣ قصيدة، بمثابة مناجاة للنفس والروح، وتحت عنوان «أصداء» جاءت هذه الأبيات: (تلك الأيام للأمل العليل/ ذى حياتى بين دمع وألم/ كل ما فى الكون أصداء رحيل/ لحكايا فى زمن كان حلم).

ومن عناوين قصائد الديوان الأخرى: نجم تنفس فى السماء، يوم الرحيل، لن تضيعى أرض بابل، فلتصمدى أقنيطرة، أنشودة حب، وغيرها من القصائد.

سبق للشاعرة أن أصدرت: أحرف من لهيب، أمنيات روح، عاصفة الرحيل.

الليلة الأخيرة لـ «نجيب محفوظ»

بشكل روائى اختار الأديب أحمد فضل شبلول أن يتعرض لليلة الأخيرة فى حياة نجيب محفوظ فى أحدث أعماله الروائية الصادرة عن دار غراب بعنوان «الليلة الأخيرة فى حياة نجيب محفوظ»، حينما تسلل إلى غرفته فى المستشفى ليقضى معه ليلة، يروى له فيها عن أعماله وحياته: «تسللت إلى الغرفة رقم ٢١٢ بمستشفى الشرطة بالعجوزة، دون أن يرانى الواقفون والجالسون خارج الغرفة، أو فى الصالون المجاور لها، وما أكثرهم.... وأنا أدخل إلى الأستاذ الذى أشار إلىَّ بالجلوس إلى جانب أذنه وفمه».

الثقافة القومية والإبداع



فى سلسلة كتابات نقدية التابعة لهيئة قصور الثقافة صدر كتاب «انعكاس الثقافة القومية على الإبـداع» لطلعت رضـوان، وكما جـاء فى الغلاف الخلفى للكتاب «يحفل تاريخ الإبداع الأدبى بالعديد من الأعمال التى تجلى فيها دور الدين فى حياة الفرد والمجتمع، بدءًا من الانتاج الأدبى الذى تركه أجدادنا المصريون القدماء واليـونانيـون وحتـى اللحظة الراهـنـة. وفى الدراسات التى يضمها هذا الكتاب بعض النماذج من كتابات إبداعية تجلى فيها دور الدين ودور الموروث الشعبى، وكيف انعكس هذا التجلى على الشخصيات فى بعديه الروحى والمادى».

ومن عناوين دراسات الكتاب: نجيب محفوظ.. الأديب الفيلسوف فى أصداء السيرة الذاتية، شهر زاد على بحيرة جنيف، محسن يونس.. الإبـداع بأسلوب الحكاء الشعبى، تغريدة البجعة وجدل العلاقة بين الجمال والقُبح، وغيرها من الموضوعات.




فى غرام المشى والظلال

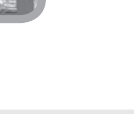
صدر عن دار النسيم للنشر والتوزيع، كتاب النصوص النثرية «فى غرام المشى والظلال» للشاعرة رغدة مصطفى، متضمنًا سبعة أجزاء تحمل عناوين (المشى، الظلال، أصوات، الحُجُب، رفيق، غرام، السينما)، بالإضافة إلى الإهداء الذى وجهته الكاتبة إلى: «الخطوات التى قطعتُها من منزلى إلى المدرسة صباحًا، أتأمل أنواع الزهر والثمر، تبدُّل أوراق الشجر، ألعب بحصى الطريق وعلى بلاطات الأرصفة، أفكر فى أسئلة ظننتُ إجاباتها ستطرح مع الزمن. الخطوات طرحت خطوات ليستمر فعل المشى، مشى للتأمل، للعب، للهرب، للعثور على مجهول، على الذات، المشى لكتابة قصيدة».

بحر العسيلى



عن دار فهرس صدر للشاعر محمد العسيلى ديوان شعر العامية «بحر هربان من الغرق»، وتظهر فى القصائد تمكن الشاعر من أدواته؛ فقد جاء فى المقطع الأول من قصيدته مكتوب لى: (مكتوب لى أعيش العمر دايب/ ما بين حبى وبين غدر الحبايب/ صحيح إن المحبة تكون دليلى/ لكن من فين ونبض الحب غايب). وبوفاء شديد يهدى الديوان إلى والده الذى رحل وتركه فى منتصف الطريق قائلا: «أهديك بعضًا من أيامى.. بعضًا من أيامى.. بعضًا من أحلامى.. بعضًا من آلامى»، كما أهداه إلى «من علمنى كيف أحب وكيف أحلم وكيف أكون إنسانًا.. إلى عمى وأستاذى ومعلمى سيد حجاب».

شدو فتحية الفرارجى

أصدرت د. فتحية الفرارجى روايتها بعنوان «شدو لارين.. حين تصبح الأحلام جزءًا من الواقع» عن المكتب العربى للمعارف، وقد بدأت روايتها بهذا المقطع: «دخل الحجرة وقرأ من آخر صفحة فى مذكراتها الشخصية: للعشق وللحب معجزات، وفى انتظار تلبية النداء واللقاء حكايات، لكنها حكايات كلها همس»، وفى الرواية أحاديث عن الحب والحياة والبحر والصوت والكلام.

د. فتحية هى أستاذ الأدب والنقد الفرنسى بكلية التربية بطنطا، ولها العديد من الترجمات عن الفرنسية، فضلا عن مشاركتها فى مشاريع علمية مشتركة بين مصر وفرنسا، وسبق لها أن أصدرت الدواوين الشعرية التالية: صهيل الخيول، نبض الورود على الثلوج، جنين فى القلب المجروح، وأغلقت المدينة عينيها.

لا تمت قبل أن تحب

صدر عن دار العين؛ رواية «لا تمت قبل أن تحب» للكاتب محمد الفخرانى، داخل إطار من قصة حب غير اعتيادية، تتنقل بين عدة عوالم، وشخصيات لها مساراتها الخاصة، وعلاقتها الشخصية بالعالم والبشر.

الشخصية الرئيسية للرواية هى «حورية أبو البحر»، الفتاة ذات التسعة وثلاثين عامًا، التى تتعرض لحادثة غرق فى سن السابعة عشرة، وينقذها شاب فى مثل عمرها، دون أن يتعرف أى منهما على ملامح الآخر؛ حيث يضعها الشاب على الشاطئ ويمضى.

بعد مرور ٢٢ سنة، تعمل حورية، وهى على أعتاب الأربعين؛ فى مركز لعلاج أطفال التوحد، تتذكر الفتى الذى أنقذها من الغرق، وفى المقابل؛ يتذكرها هو أيضًا، بعدما صار طبيبًا، له عادات خاصة وغريبة فى ممارسته لمهنته التى يجيدها بمهارة.



تبدو العلاقة بين الواقع النفسى والتاريخى من خلال المتخيل السردى، الذى تقوم عليه رواية «البهيجى» الصادرة عن دار سما لمصطفى البلكى، على خلفية/ ما وراء صراع تاريخى ربما تجلت الكثير من حقائقه الثابتة ضمن عدة محاور يمضى فى دروبها السرد ليحقق اتزان معادلته الروائية، وهى التى يتحقق فيها شروط العلاقة الأزلية بين السلطة من جهة، والرق والعبودية ومن ثم نزعة التحرر منها من جهة أخرى موازية على المستوى الروائى، ومعادية لها تناصبها العداء والصراع على مستوى الواقع الذى يفرض وجود شخصياته المائزة فى متن الرواية، وربما تحقق ذلك من خلال تقنية تدوير الحدث السردى، والالتفاف حول تلك الحقائق التاريخية التى يجليها ذلك المتخيل السردى ويبلورها، ويكسبها حرارة الوجود الإنسانى، فتدور الرواية من خلال عدد من الشخوص الفاعلة التى يبدو أثرها فيما وراء هذا التاريخ الصلد الذى يعكس هذا المتخيل السردى هشاشته واضمحلال قواه، وعافيته التى أنهكها الصراع سواء على السلطة من خلال من يتشبثون بها ويصنعون المشهد العام/ الإطار الذى تسير به مقومات الحياة وتفاصيلها على حسب ما يحلمون ويشتهون، أو من الجهة الأخرى البقاء على وجه الوجود بتلك السمة من التمرد والرفض من خلال كل أولئك الذين يرتبطون بالمكان وينتمون إليه، وينسحقون من خلال علاقتهم به، والذين يقعون فى وهدة واقعهم النفسى الموازى.

الواقع النفسى والواقع التاريخى فى رواية البهيجى لمصطفى البلكى

محمد عطية محمود

ذلك الفضاء الذى تدور فيه كل الشخصيات الفاعلة المؤثرة بما جبلت عليه من إلحاح السؤال، سؤال الوجود المتعطش للوصول إلى غاية التحرر والانعتاق، لا إجابات تسد رمقه وتهدئ من عزيمته، بل تشبع فيه صرعة الانتقام والتشفى من هذا المصير الذى آلت إليه الجموع العريضة التى تمثلها تلك الشخصيات، وذلك الفضاء الذى يؤدى إلى فضاءات متعددة ربما تجمعها الوحدة النفسية للمكان/ الوطن الذى يمثل ركيزة أساسية من ركائز الوجود، ومن خلال ستة عشر فصلًا تتناوب فيها تلك الشخصيات الروائية بامتياز وجودها فى هذا الحيز الذى تحركه نزعة الانتقام، والتى تعتمد عليها الرواية فى بنائها من خلال تجليات وجود هذه الشخصيات، وبتقنية التدوير السردى والحكائى الذى تقف فيه الشخصيات السالبة والأخرى المستلبة، وجهًا لوجه، موقف التنافر والعداء والاستعلاء والخنوع، والتى ربما تحمل فى داخلها هذه الازدواجية العنيفة التى تجعل من الشخصية ذاتها سالبة ومستلبة فى ذات الآن، والتى تتعزز من خلال نماذج ذكورية وأنثوية بالغة التعقيد تدور الرواية فى فلك علاقاتهم النفسية الداخلية لتصنع واقعًا نفسيًا موازيًا لهذا الواقع الذى يعيشون فيه، والذى يتوازى أو يتقاطع مع واقع تاريخى ربما اعتمد السرد على خطوطه العريضة الكاشفة، وما التبس فيها من أشياء تفتح الآفاق العريضة لهذا الخيال السردى الجانح الكاشف والمعبر -إلى حد



كبير- عما يمور تحت السطح.

الترجمان والعرضحالجى

تبرز هذه الثنائية السردية لشخصيتين رئيستين من شخصيات الرواية، والتى تعطى للنص الروائى حيوية تدفقه وأسباب دخوله فى مناطق يشتبك فيها الوعى بالمكان وبالقضية الإنسانية، وهمومها التى تنبع من وجود مخاتل يفرض طقوسه وتداعيات علاقاته النفسية والمادية وارتباطها بجذور التاريخ الخاص بتلك البلدة التى تمثل الريف والجزء الجنوبى منه المتمثل فى الصعيد، بما له من موروث قبلى يختلف بسماته وبنزعته الجافة فى مواجهة واقع جاف لا يعطى مفاتيحه بسهولة، وبآليات من يملك العلم والوعى وقراءة العالم:

«لم يكُفَّ محمد عن سرد ما حدث له، علمته الأيام ألا ينسى، هكذا هو -دائمًا- كتلة من الأشياء المتراصة، لم يمل من إعادة الوقائع ولا ما ينتظره، يرى نفسه موثق اليدين بحبل ممتد يجمع عددًا من شباب البلدة، تبدو الوعود التى يقطعها بالانتصار لنفسه بلا قيمة».

على أن ما يحرك هذه الحالة من الصراع هو شخصية «الترجمان»، الذى تحمل الرواية اسمه أو «محمد البهيجى» الذى يحمل فى طيات تركيب علاقته بالنص الروائى/ الموازى للواقع انتماءً إلى الذات، وإلى المكان الذى تنتمى إليه، وهو مما يجعل هذا اللقب -من جهة أخرى مطلقة- يتناسب أو يطلق على كل من خرج من هذا المكان/ الأرض ليلاقى مصيره كالأبطال التراجيديين، أو يعود كما كان وكأن شيئًا لم يكن! وبما تحمله هذه المهنة من إحالة على واقع يحتاج إلى ترجمته وتفسيره وإزالة هذه العجمة التى تجعل دائمًا هناك عائقًا للفهم والإدراك، مع القدرة المتفردة على إبراز نتائج هذا الوعى وسبر غور الآخرين، فقراءة الترجمان الواعى للواقع من حوله فى أرضه/ مكانه/ بهيج سبقت عمله كمترجم تكشف به الرواية عن «الحبل السرى»، لرموز السلطة والاستبداد: بداية من الملتزم إلى الكتخدا، وصولًا إلى الباشا «محور السلطة وهدف الانتقام» مع نمو وتصاعد بذور التمرد التى تبدو من خلال التداعيات والصراعات التى تدور حول الشخصية التى يلعب فيها المتخيل السردى دورًا بالغ الأهمية فى إثراء النص الروائى، ويبدو أثرها الانفعالى فى حالة الرفض الدائم لكل ما حولها:

«ظل فى مكانه حتى داهمته الخيل، فكان أول من يقع فى أسرهم، وهم يقيدونه، نظر لوجوههم الغريبة ولحاهم الحمراء، وقرأ فى عيونهم الملونة ما يفيد بأنه أصبح من عبيدهم، قفز على تلك الحقيقة، وطرق باب السؤال: وهم من يكونون: أمن الجلابة؟ أم اليسرجية؟».



هذا الترصد لحالة من الرفض والتمرد على الواقع الذى يجعل من فكرة الانصياع إلى قوة جابرة تتحكم فى القطيع له ما يبرره من التداعيات/ الآثار النفسية العميقة التى تعتمل فى ذات الشخصية المجبولة على السؤال والتفسير، مع الشعور بضآلة أو انعدام الأمل فى الخروج من تلك الربقة/ الحيرة التى يقع الجميع فى أسرها لتعكس واقعًا تاريخيًا مرتبطًا بعلاقة هؤلاء البسطاء واصطدامهم بأحلام السلطة والثراء وحيازة مقاليد الحكم:

«رُفع عن محمد كل شىء، فبدأ يتحرك بحرية لا تُتاح لرفاقه، حرية حسده عليها واد خيبة، وحينما ودعه يوم رحيله أوصاه بأن ينقل خبر ما حدث لعمه مجاهد، وترك نفسه للقافلة، استردها فى اللحظة التى عبروا فيها النيل من ناحية الجيزة على الكوبرى الخشب، أوصلهم لرملة بولاق، بعده تحرك الموكب على طريق مستقيم على جانبيه الأشجار، فلما وصلوا إلى مركز القاهرة، نظر محمد إلى سراى الأزبكية، ذلك المكان الذى شهد الكثير من الأحداث التى غيرت وجه مصر».

على العكس تمامًا من حالة فرح/ الشخصية الموازية أو الضلع الثانى فى ثنائية تجمعهما.. تأتى معالجة فرح للأمور لتكشف عن رؤية مغايرة يبدو التأثير النفسى لحالة الهروب من الجهادية متمثلًا فى حالة اللاهوية التى تنتاب فرح على عكس ما يقوم به شخصية محمد الترجمان، وما لها من انعكاسات نفسية تلعب دورًا مهمًا فى تجسيد الحالة العامة التى يتغياها السرد لطرح إشكالياته مع الواقع/ التاريخ أو المتخيل السردى، ليلعب على وتر الهوية أو الانتماء للمكان الذى يبعده عن خطر الوقوع فى الوهاد النفسية من جهة وخطر الوقوع فى شرك جند الباشا ومن ثم الوقوع فى أسر الجهادية.. تلك الأزمة الطاحنة التى لا علاج لها إلا الاستقرار كما وجهه إليه شيخه فى نهاية دربه الطويل:

«يتركهم وينسحب إلى البيوت القريبة، يمر على المداخل والمخارج المؤدية للملقة، وبهدوء يرسم بيتًا لنفسه لينفى ما يشعر به، فيكون أقرب ما يكون إلى المتشرد أو المنبوذ الذى يصعب عليه أن يسترد لطريق الصواب، ينفض رأسه ويتحرك إذ يلمح دابة تقترب من الحافة».

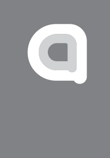
فى حين تبرز شخصية مجاهد (العرضحالى) قوية الحضور وبالغة التأثير، فهو الذى يلعب دورًا محوريًا فى تحديد مصير الترجمان وارتباطه الوثيق به؛ فهو صهره والد زوجته «فاطمة»/ الحلم والرجاء، ووالد رفيق دربه «فرح» وعجزه فى إنقاذه من الجهادية أو إنقاذه من نفسه الممزقة الهاربة، وهو الذى يشعل وجوده جدلية العلاقة بين السلطة وبين الناس، وتحرر البهيجى من أثره الجهادية، وهى العلاقة التى تلخص فلسفة هذه الحالة من الجبر/ الاختيار، والتى تعكس فهمًا عميقًا لما يدور فى فضاء العلاقة بين الحاكم والمحكوم:

«قلت لى من خرج ليحقق حلم غيره قد لا يعود، وأنت تعرف أن من يُساق إلى الجهادية سيكون سلمًا يصعد ساكن القلعة عليه، ويعلو نجمه».

وهى أزمة الشخصية فى تبرير وجودها وتصرفها نحوه بالصورة التى تعمق الإحساس بالانتماء لتلك الأرض وموجبات المحافظة على كينونتها وخصوصيتها، فى مواجهة أحلام وأطماع الحاكم ساكن القلعة الذى يشار به إلى محمد على باشا، ومحاولة إدراك المسكوت عنه مما يلوح فى أفق العابرين والمقيمين على أرض الوطن الذى يبدو فى نظر العامة مستلبًا من قبل من قفزوا على الحكم واستأثروا بكل الأحلام، وهم يجابهون كل المحاولات للحفاظ على تلك الهوية التى يظن الناس امتلاكهم لها، أو هكذا تفلسفت علاقتهم بها، وهو يواجه التحذيرات والتهديدات: «لا تكتب عرضحالات لأهل من أخذتهم السلطة من الفلاحين».

ذلك ما يشكل أزمته، بما يحمله هذا الكاهل الذى يمثل ضمير المكان/ الأرض بما تحمله من تفاصيل مادية ومعنوية تنخر فى وعيه وتجعل من حكمته الموروثة سبيلًا إلى قطع علاقته مع الواقع الذى يصبح محض خيال وذكريات خربة تعبر إلى حدٍ كبير على المستوى العام عن تأثير تلك التداعيات على الواقع العام، بعدما نال جزاء سنمار بقطع أصابعه التى تكتب تلك العرضحالات أو الشكاوى، بعد تحرير البهيجى من قبضة الجهادية وسعيه لغيره، ذلك ما يشعل الشجون التى تترى على وعيه، فى هذه الحالة من الفراغ والخواء التى يعانى منها المكان الذى فرغ من قوته، وممن يعمرون هذا الفضاء، لينعكس ذلك على زيادة الهوة بين السلطة والمحكومين، ويعكس حالة الظلم والاستبداد.

«لأن الذكريات الحزينة كالبيوت الخربة تترك ثقوبًا فى النفس، والنفس المثقوبة تخرج



> يأتى الحوار مع الباشا دالاً وكاشفًا مما يشعل إشكالية الجدل التاريخى والمعرفى فى الرواية وتوظيفه للوصول إلى جوهرها

الكثير من الكراهية، والقليل من الحب فى وقت هياج الذكرى، يلملم كل أحزانه ويخرج، ويراقب الشمس التى تسرع إلى الغرب، أمامه الملقة ممتدة لا ناس، لا بيوت، فقط هى بضع أشجار وتتناثر فى الحقول».

المسكوت عنه والجدل التاريخى

تأتى المفارقة اللاذعة، من خلال الدور الذى تلعبه شخصية «البهيجى» مع «أمينة هانم» (زوجة الباشا، وإحدى أيقونات المرأة فى الرواية)، حين يمارس دور الكاتب/ المترجم لمذكرات الهانم، والذى يتوازى مع الدور الذى مارسه «العرضحالجى»/ مجاهد، وتسبب فى بتر أصابعه، فى مواجهته الكاشفة التى تفتح باب المسكوت عنه فى فضاء النص الروائى، فيجعله القدر على مرمى حجر من الوقوع فى فخ انتقام السلطة منه لضلوعه فى الانتقام، لتكون كل الخطوات اللاهثة للسرد مشوبة بالحذر، حيث يلجأ السرد هنا إلى تلك الحيلة التى تفتح خزائن الأسرار التى تملك مفاتيحها سيدة القصر، بما تحمل من انعكاسات نفسية لتلك الحالة المركبة من الضعف الذى يتوارى خلف قوة وأسطورية شخصية الباشا محمد على، والتى تقف خلف كل تلك الأحداث والتواريخ، وتتنازعها تلك الشخصيات سواء التى تدور فى فلك السلطة أو المرتبطة بها، وهو ما يدخلنا فى فلك الجدل التاريخى لكل تلك الأحداث التى تصنعها الرواية، ليكون ما وراء هذا التاريخ هو إماطة اللثام بالمتخيل السردى.

«على باب الديوان، وقف طويلًا، كان يود لو عاد ومضى إلى النهر ليلقى بنفسه فيه، لكنه خاف ورأى أن اليقظة واجبة مع تلك المرأة، فهى تشبه القاهرة بكل خططها ودروبها وحواريها ومكائدها، مسكون بالخواء لا بالبشر».

يمارس القدر هنا دوره فى هبة تلك الشخصية الجدلية/ البهيجى التى تتقاطع هنا مع رموز التاريخ ليصنع منهم النص الروائى أبطالًا حقيقيين، برغم افتراضية ما تنسجه الرواية من أحداث خلف/ وراء هذا التاريخ، لتشعل جدل العلاقة بينهما، وما يفتح -روائيًا- لها طاقات الانتقام والثأر، كرمز لهذه الجموع من الناس، فى مفارقة عجيبة، وهو ما يقوم فى الوقت ذاته على تجسيد فكرة قهر العبودية وفلسفتها، واقتران الشخوص بالمكان وتشبههم به وامتزاجهم بسماته وجغرافيته التى تجعلها الظلال النفسية فى قبضة الخواء والإحساس بالتضاؤل والاضمحلال للبشر، وهو ما يبثه السرد فى حديث «محمد البهيجى» مع فراش الباشا الذى ينشع بكل المفردات التى تكرس لفضح ممارسات تلك السلطة بصفة عامة، قبل كشف المسكوت عنه المقنع فى صورة مذكرات سيدة البلاد:

«تعجب محمد من حديث يفيض بالخضوع والعبودية التامة التى يرى صاحبها فى التعلق بها حياة، فصمت وتركه يتكلم كأنه صديق حميم يرافقه فى رحلة خارج بهيج، ولأن لكل رحلة نهاية، لاح لهما القصر، فوقف وأوصاه: «عليك أن تخشى من الأمان الواهم». ضحك محمد وقال: «الأمر أبسط مما تتصور يا طيب، فأنا أتوقع اللقاء، ولم أفكر فيه، تعاملت مع وجوده كأنه تيار عابر سيكون مصيره للنسيان».

كما يأتى الحوار مع الباشا دالًا وكاشفًا مما يشعل إشكالية الجدل التاريخى والمعرفى فى الرواية وتوظيفه للوصول إلى جوهرها ومماهاتها بالواقع من خلال عملية التخييل التى تعمق هذا الإحساس بالتماهى والتطابق، ومن خلال حالة الاستيهام التى يثيرها السرد، ليفتح طاقات التعبير عن تلك الهوة، والمفارقة الشديدة بين الحاكم والمحكوم وفلسفة كل منهما فى استنباط الحقائق والذرائع للوجود، وتبرير أسباب طموحه وتطلعه من منطق القوة الهيمنة من ناحية، ومن منطق الحق الطبيعى المغتصب للمحكوم فى الحياة:

«ولم ينسَ وهو الماكر أن يتحدث عن الإخلاص الذى يؤسس للمحبة، ثم يستعيد بسرعة سمت الحاكم الذى يقف بين يديه نفر من جيشه، فيقوم وهو عاقد يديه خلف ظهره إلى شرفة تطل على ساحة القلعة، ويشير للبهيجى فيتقدم منه، ويسأله:

-ماذا ترى؟

-القلعة.

-بل شهوة الحكم، من هنا يبدأ كل شىء، ومن قبلى جاء المئات، وملكوها، ومن يعتلى القلعة يرى الأشياء صغيرة، وإن كبرت على الأرض، أتعرف لماذا؟

-وهل بعد معرفتك من معرفة يا مولانا.

-يبتسم الباشا، ويدرك أنه أمام ترجمان يختلف عن سابقيه.

-القلعة تمنح من يحكمها القوة والإحساس بالعظمة، وكما ترى لا شىء فى القاعة يدل عليها، انظر».

هنا تبدو فلسفة العلاقة بين الحاكم والمحكوم من خلال أحادية التعبير الذى يلقى بظلاله على مصير الآخرين/ المحكومين بالقهر والصمت والمطالبة بأن يكونوا سلمًا للباشا كى يعتلى سدة السلطة، وهو ما يعكسه حديث الباشا المتعالى، والذى يلخص إلى حد بعيد علاقة السلطة بالشعب فى سلسلة لا نهائية من التعاظم من جهة والتصاغر والضآلة البليغة التى تأتى فى تشبيه الحاكم لمحكوميه بهذه النبرة من الاستعلاء التى تزيد من الحنق والغضب، وتبلور العلاقة بلورتها الصحيحة. من الخضوع والاستسلام والتراجع برغم الثورة العارمة التى تؤجج الصراع النفسى فى واقعه الداخلى.

أيقونة المرأة

إلى جانب تلك الشخصيات النسائية التى عمل وجودها كسلسلة تمتد حلقاتها كما يمتد تأثيرها فى متن العمل الروائى، من نبوية (والدة فرح) إلى فاطمة (زوجة محمد) إلى صفية (محبوبة فرح) إلى شهرة (العاهرة) التى لعبت دورًا سياسيًا مهمًا.. تقف شخصية أمينة هانم/ زوجة الباشا، بتلك السمات المميزة لها كزوجة للحاكم، وكرمز لقوة المرأة وعنفوانها القادر على تشكيل الواقع من حولها، وإن كان بطريقتها الخاصة بعيدًا عن صراعات الباشا مع السلطة ومع ذاته، لتمثل حضورًا باذخًا ومحورًا مهمًا من محاور النص الروائى، حيث

> يعمل وجود شخصية زوجة الباشا على إيجاد مساحات كبيرة يتنفس بها النص الروائى

يعمل وجودها كرابط على إيجاد مساحات كبيرة يتنفس بها النص الروائى، ويستمد وقود استمراره، من مذكراتها التى تنفتح بها دروب لسبر الغور وكشف ستر المسكوت عنه، مع تغير لغة الخطاب الموجه لحالة التمرد التى تنتقل إليها، لتتوازى مع شخصية الباشا فى مدى قوة تأثيرها الفاعل فى الواقع المرئى، والمتخيل على حد السواء، وفى وقوعها فى وهدة الاستلاب الذى يقهرها إلى حد الهذيان بكل ما غمض وتوارى من سيرة الباشا:

«وجدتُ رجلًا أخذه الطموح الشرعى إلى غرور مترنح على حواف ما سوف يتوقعه منى، فصمت، ولملمت شتاتى على أبواب الخريف، وتذكرت تلك السعادة التى ملأتنى عندما أرسل فى طلبى، فأنا فى النهاية امرأة، ومن هنا بدأ الوسواس».

فها هى المواجهة البعيدة بين أمينة هانم والباشا، من خلال التاريخ السرى الذى تتغياه الرواية، والذى يحكى إلى جانب قصتهما، قصة الوصول إلى السلطة وجذورها، والصراع النفسى لتداعيات العلاقة بينهما على شفير هذه النار المشتعلة، وهو مما يعد من قبيل نجاح النص الروائى فى تقديم تلك المونولوجات والتداعيات التى تجلى العلاقة كاملة وتعمق من التأثير الضاغط على الوعى من خلال تلكما الشخصيتين اللتين تملكان المفاتيح لكل شىء وتنغلق عليهما علاقتهما الشخصية التى تفشل على المستوى الإنسانى فى تحقيق التواصل والحميمية ليستلب كل منهما الآخر بطريقته ومن منطلق قوته من جهة وضعفه من الجهة الأخرى.

«حتى حضرت إلى مصر، مع الأيام هرمت تلك الذكريات، غدرت بى فصرت ثمرة مجففة، وقتها صافحتنى الجفوة بعنف، وأنا أراه يذهب مع غواية النساء، وخلف حقيقة يريد أن يؤكدها لنفسه، والمحصورة فى امتداد جذوره فى أرض حمل إليها أحلامه، ربما لا أعتب عليه فى أحلامه، ليحلم كيفما يشاء، لكن لا يجبرنى أن أحلم نفس الأحلام، ويحمل أولادى، رأيتهما قد تشربا كل شىء، أصبحا صورة منه ومن أحلامه».

ليحمل هذا الميراث الجينات الوراثية التى تجعل الاستمرار فى استمراء ثمرة اعتلاء السلطة، والحفاظ عليها، بالتحكم فى المصائر، واستمرار الأحلام التى تنتقل إلى الأولاد الذين يمتدون كما امتدت جذورهم ليكونوا صورًا مشوهة لوالدهم الحاكم الأعظم، وهو مما يعكس الحالة النفسية التى تتملك السيدة وتجعل من مذكراتها خلاصًا بتوازى تلك المذكرات مع العرضحالات

تمنطق الشخصية أزمتها وتطرحها على مائدة التبرير لكى تجد مبررًا لذاتها فيما فعلته باقتران مغاير بشخصية رزق التى تلوح كشبح

التى كان مجاهد يقوم بها، لكن الغرض هنا يختلف فالأمور تجرى فى مسار الفقد الذى لا رجعة فيه، وهى الفلسفة التى تقنع فيها تلك الشخصية بالتضحيات التى قامت على أشلائها تحقيق الأحلام.

«وتتحرك من مكان جلوسها لتقف فوق رأسها، وتخبرها بأنها بعد موت إسماعيل فى السودان راقبته وهو يختفى فى غرفته تصيبه لوثة جنون طارئة فيهذى، يختبئ طويلًا لا يأكل ولا يشرب، بينما الحياة خارج القصر تمضى فيما قدرت لناس، وحده عرف أن ما حلم به يتحقق لكن ببتر أجزاء منه».

ومن خلال ثنائية أخرى تجمع بين الشخصية المركزية «محمد» وشخصية «فرح» الهارب من الجهادية، تطفو شخصية «صفية» من خلال علاقتها المبتورة بفرح الهارب، وزواجها من صانع الحصر (رزق)، لتشكل نتيجة سالبة لعلاقة قامت على أنقاض علاقة حكم عليها بعدم الاكتمال بين الحبيبين بعد تمكن هاجس الهروب من الجهادية من شخصية فرح، لتكون نموذجًا ضدًا لنموذج البهيجى فى الرواية وإن وقعا معًا فى الواقع النفسى، لتمثل صفية هنا دور الضحية والجلاد فى الوقت نفسه:

«رحيل فرح كان الخطوة الأخيرة التى لم يمكن لصفية أن ترجع إلى ما كان، حطم كل شىء برعونة، فاقتلعته من أرضها هكذا كانت تظن، وأعادته إلى ذات الجلسة التى غادرها ذات يوم ليكون معها وهى فى بيت رزق كقدر محتوم».

هكذا تمنطق الشخصية أزمتها وتطرحها على مائدة التبرير لكى تجد مبررًا لذاتها فيما فعلته باقتران مغاير بشخصية رزق التى تلوح كشبح، تمضى به الحياة معها على وتيرة من الصبر والتحمل دون حميمية تذكر وبرغبة فى الوجود والتبرعم من جديد لا تتسق مع حالة الحزن التى تغمرها نفسى وتتشبع بها، فيما تتقطع أوصالها بين الماضى وبين ما هى فيه، ليصنع السرد واقعها النفسى الداخلى:

«اللحظات التى تقضيها صفية خارج البيت بعد حادث حقل الجرجير كانت عامرة بالهدوء، تعبر بها من جانب القلق إلى جانب الطمأنينة، لتمنحها سكينة الخائف. وتعود للدرب، لتلك المساحة المفتقدة من الطبطبة والدفء، مهووسة بها، تخاف ألا تعود إليها، لم تكن تشعر بمتانة أثرها إلا وهى بين هذا المكان المعزول الذى يليق بصانع حصر، واللحظات إما تعبر بها إلى بيت مجاهد الذى تمنت أن تدخله وإما تعيدها بقوة إلى ما هى فيه متناسية أنها من الغارقين».

ما يؤكد على هذه الحالة من الارتباط الروحانى بشخصية فرح الذى يمثل أيضًا رمزًا باهتًا للروحانية واستلهام موروث المحبين لتجسيد أزمته مع الواقع، وليكون صوفيًا فى شقه السلبى وهو الهروب.. أيضًا بارتباطها بالمكان الذى يمثله (بيت مجاهد) وهذا التمزق النفسى الذى تعانى منه ليصير واقعها الملازم لتلك الحيرة والوقوع فى وهدة افتراس الأحلام لها والتى تحولت إلى هواجس وأوهام، وهى التى تلقى بآثارها على المكان المعزول الذى يحتويها بعيدًا عن أعين الناس كمنبوذة أو كحالة لا ينبغى أن تنكشف على الخلق، حتى تلاقى مصيرها بفقد الرجل البديل/ رزق:

«وصفية علقت الأمانى على شجرة تنتصب أمام البيت، وبعينين حزينتين راحت تتأبط الجدران المائلة لتقوم من جديد، وترسم على أجنحة العصافير ألف وجه لمن رحل عنها ليصل إليه ويخبره بما فعل الحنين فيها، تغسلها الرؤى فتقول: موجوعة!».

وهى الأطلال ذاتها التى ربما عانقها حس شخصية فرح على البعد من خلال خطابه لذاته وانفراده بها كمونولوج داخلى أو تيار وعى الشخصية الذى يجسد حالة الضياع الموازية لضياع «صفية»، ويلخص إلى حدٍ بعيد سماته

الأمور تجرى فى مسار الفقد الذى لا رجعة فيه، وهى الفلسفة التى تقنع فيها تلك الشخصية بالتضحيات التى قامت على أشلائها تحقيق الأحلام



الضائعة، والتى يفقد معها كل أهدافها بغض النظر عن توحدها مع ما تشتهيه، ما يؤكد أهمية الدور الذى تلعبه تلك الشخصية فى تجسيد حالة الضياع الراهنة والتى لا تبشر بمستقبل، وبالرغم من ذلك فإنها تضعه أمام ذاته:

«وأمامك يا ابن العرضحالجى طريقان، إما أن تبقيه بداخلك وتسلم له نفسك، أو تلفظه فيزول عنك، وتملك ناصية طريقك، وتستيقن بداخلك اليقين فى النجاة، فهنا كل شىء يحدث من دون سبب، وإذا ضربت لن تعرف من أين جاءت الضربة القاضية، وكن زاهدًا كما كنت فى كل شىء، فمنذ صغرك لم تعرف آفة الامتلاك، سلمت كل شىء لروحك، حتى منحت كلك لصفية، فأصبحت كل حياتك، وعشت حسرة فقدها، ورغم هذا مازلت تؤمن بأنك ستستردها ذات يوم، هذا هو الرضا، مقامه مقام الولاية لو دانت لك الأيام فانتبه».

على العكس من ذلك تأتى شخصية فاطمة/ زوجة البهيجى التى يشع وجودها نورًا وصلابة، ويظهر من خلالها ذلك الأثر الانفعالى لعدم وجود محمد، وتعانقها مع المكان، وتعلقها بالآمال وتحقق الأحلام، لتكون أيقونة للاستقرار ونشدان الحلم بأريحية وجود محمد البهيجى فى فضائها أو ووجودها فى فضائه، وكعهد يجتمعان عليه:

«السؤال مع تتابع الأيام، جعل من جدران البيت سجنًا، ترى طيفه فيه فتتحول إلى أنثى بالفطرة ولا تخجل من قص ما تراه على سمع أمها، خصوصًا مشهد الحمامة التى حطت على شرفتها ووضعت بيضة، قالت نبوية إنه فأل حسن، ولأنها تصدق ما تقوله العجوز حول الأحلام استراحت».

هكذا ترسم فاطمة أملها الرومانسى فى عودة الغائب/ البهيجى بتلك الروح التى تتمخض عن إحساس حقيقى بالوجود يفسر إلى حدٍ بعيد فلسفة تلك المرأة فى استعادة وعيها بما تملكه ويأسرها بعبقه، تلك الحالة الإيجابية من العشق التى تفرض وجودها فى فضاء النص الروائى، والتى تقف عائقًا ومعترضًا أمام كل ما يناوئ البهيجى من رياح مسمومة ربما تمثلت فى شخصية مثل شهرة العاهرة التى لم تستطع أن تغير مساره، فتلك فلسفة المرأة فاطمة تنتصر فى مواجهة المعتقد الخبيث للمرأة الضد/ شهرة فى مبارزة جانبية تشتعل فيها الثنائيات المتضادة من خلال العلاقات المؤثرة على شخصية تحمل سمات العهد والوفاء، على نقيض نزعتها فى الانتقام والثأر وهى شخصية البهيجى التى تمثل مركزية الأحداث ومركزية شبكة الشخصيات فى الرواية:

«تراه يخرج من جنة غيابه، مخاضه هادئ بلا وجع، ليفرد جناحيه فى الغرفة، فيحلق ويملأ بأنفاسه صدرها، فتطلق سراح القمر الذى تراقبه، ليعبث بالوجوه، ينجو منهم وجها طفلين».

النجاة/ الانعتاق

تمثل العلاقة الروائية المفترضة هنا مبلغ ذروتها مع تسارع الأحداث وتداخلها لتجعل من اللقاء الحاسم مع الباشا نقطة ارتكاز للعديد من التحولات والانقلابات التى تنتاب الشخصية التى انتهبها واقعها النفسى المضطرب:

«يصل إلى درج القصر، فينام بداخله كل شىء، ويحاول بكل ما لديه أن يخفف أثر الخوف والاضطراب، إلا أنه عندما وجد نفسه أمام الباشا لم يعد يملك قدرة الغياب، وقدرة نفى الحاضر، وما يقوله ولى النعم سيصدع لأمره، ويكون فردًا فى جيشه عليه السمع والطاعة، المجد له وحده، وله ولأمثاله خفض الجناح».

حيث تتمثل ذروة الحدث الروائى فى تلك المواجهة المحتومة التى يعقدها على أثر كل ما مضى من أحداث ومناوشات وعدم قدرة على الصمود أمام حقيقة العلاقة الأزلية بين حاكم بجبروت قوته ومحكوم بجبروت ضعفه، ذلك التأهب النفسى الذى يجعل الشخصية الثائرة تتراجع بنظرة واحدة للخلف وللمجهول كى تعقد جدل المقارنة الحقيقية التى تضع كل واحد أمام واقعه الذى يرتجى فيه تحقيق أحلامه.

«هز الأغا رأسه وغادر القاعة، كانت لحظات عجز فيها كثيرًا، رأى البناء الشامخ يتحول لنثار، يود لو جمعه، وكلما نظر لمحمد يراه كشجرة تقترب من الانزواء، وأصبح يؤمن بأن صدره لا يقبع بسمع أى شىء، ومع ذلك تمثلت له نظراته كمن فُصل نهائيًا عن الواقع، وشعر بأنه يهوى لقاع بئر مظلمة، واقترب منه بهدوء يريد أن يستأذن ليعود للديوان...».

وهو الموقف الذى يثير جدلًا من خلال عملية التخييل التى اعتمد عليها النص الروائى لتصوير دواخل شخوصه/ واقعهم النفسى، ولتكون النهايات شاهدة على هذه القناعة التى تبديها كل من شخصية الباشا والبهيجى لما أحرزته كل شخصية منهم، وحيث يلتبس الاسم هنا (محمد) على تلك الشخصيتين المتناقضتين/ الثنائية المتناقضة، ليكرس لتلك الحالة التى يعود كل شىء فيها إلى نقطة الصفر على المستوى الشخصى، لا التاريخى العام، مع القناعة بضرورة إيثار السلامة والقناعة، والدوران للانعتاق من أسر الجهادية، ولعودة البهيجى إلى نقطة الصفر/ البداية من جديد ليدور فى فلك وجوده بالبلدة:

«يبدى محمد البهيجى الموافقة، ويؤثر العودة سالمًا، فالاعتدال سيجنبه الهلاك، وأما ما يدور بداخله سينهى حياته».

عمر طاهر يؤرخ لصنايعية مصر

من منّا يستطيع أن ينكر أهمية الصنايعية فى حياتنا؛ فكل جزء فى منازلنا أو فى سيارتنا أو فى شارعنا يحتاج إلى أحدهم، وكلمة صنايعى تدل على أن هذا الرجل بارع فى مهنته و«أسطى» فيها، ولكن كم واحد منا توقف أمام هؤلاء الصنايعية، وقرر أن يبحث فى تاريخهم وفى حياتهم، وفى الصعاب التى يتعرضون إليها حتى وصلوا إلى ما هم فيه.

بركسام رمضان



لقد قام بذلك أديب كبير وقاص ومؤلف أغانى وشاعر، هو عمر طاهر، هذا الأديب الذى تحمل الكثير والكثير من المتاعب والمصاعب ليبحث عن «إبرة» فى كومة قش؛ ليبحث عن أقارب هذا أو ذاك وليستمر بالأسابيع بل بالشهور ليجد شخصًا ما كان له علاقة بهذا الصنايعى. لهذا لا نستطيع أن نوفى عمر طاهر حقه من الشكر والتكريم والتحية، لمن أضأت لنا بنورهم الطريق لنتعرف عليهم ولنشكرهم على كل ما قدموه لنا ولأولادنا وللمجتمع بأكمله.

أهدى عمر طاهر كتابه إلى الصيناعية، قائلًا: «هذا البلد، وتاريخ حياة سكانه دون أن يحصلوا على نصيبهم من الضوء والمحبة والاعتراف بالفضل.. هنا ما تيسر من سيرة بعضهم».. كان هذا الإهداء -كاشفًا- لكل ما يريد الكاتب الكبير أن يوصله لنا.. فى الجزء الثانى من كتابه «صنايعية مصر» يقدم لنا شهادات حية وصور نادرة ووثائق ورسم لملامح الشخصية ومسارات الحياه اليومية لسكان



جمهورية مصر العربية
وزارة الداخلية
بطاقة عائلية
صادرة طبقًا لأحكام القانون رقم ٢٦٠ لسنة ١٩٦٠ المعدل بالقانون رقم ١١ لسنة ١٩٦٥ فى شأن الأحوال المدنية

رقم البطاقة	مكتب سجل مدنى	محافظة
١٠٢٤	الدقى	الجيزة

تاريخ صدورها ١٩٧٢/٢/١٢
ينتهى العمل بهذه البطاقة يوم ١٩٦٧/٢/٦
توقيع محرر البطاقة
توقيع أمين السجل
٦٢٠٦٦٦

الاسم محمود خليل الحصرى
للقب أو الجد الحصرى
الديانة مسلم
الوظيفة أو المهنة شيخ عموم المقارئ
والمستشار الفنى
محل الإقامة ٧ شارع النالوجا بالعجوزة
محل ورقم القيد ١٠٢١ شياخة العجوزة
فصيلة الدم
توقيع صاحب البطاقة

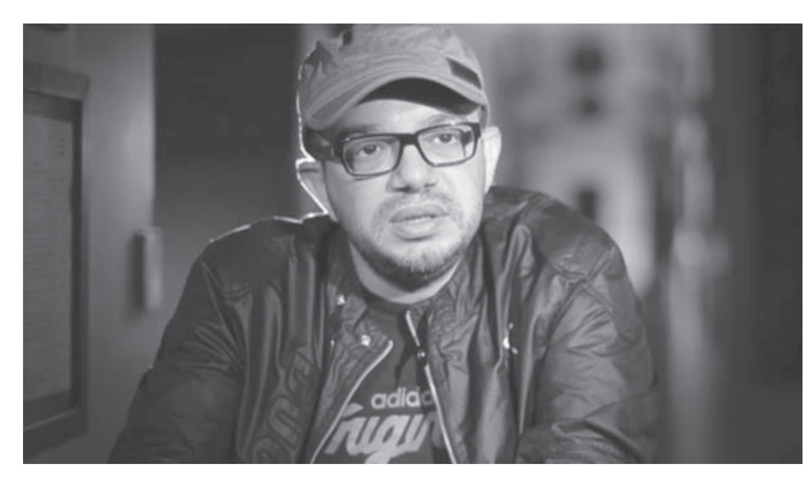
بطاقة الحصرى الشخصية تقدِّمه «شيخ عموم المقارئ»

هذا البلد.

الكتاب يضم ثلاثة عشر فصلًا لا يتسع المجال لنتوقف أمامهم، ولكن سوف نحاول جاهدين أن نختار من بينهم بعض النماذج برغم الصعوبة التى سوف نواجهها فى الاختيار لأن كل واحد من هؤلاء ترك علامة بارزة فى حياتنا.

صنايعى التكييف ومبردات كولدير

محمود سعد الدين الطاهرى هو ابن المنصورة الذى باع كل ما يملك وبنى أول



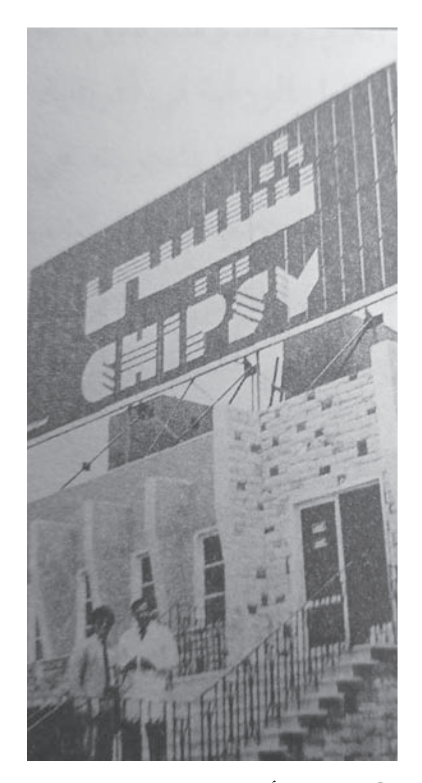
عمر طاهر



أمينة الصاوى والسادات



عبد الناصر والطاهرى



فى أبو صير نهاية السبعينيات

مصنع تبريد فى مصر، الذى أشتهر بعد ذلك باسم: شركة كولدير النصر للهندسة والتبريد، يقول عمر طاهر: طلبت من أحد الأصدقاء الراسخين فى المنصورة وتاريخها أن يفتش عن اسم (الطاهرى) والأثر الذيطى تركه الرجل فى حياة المصريين؛ فقال لى: بعد بحث شهر لم أجد ما يساعدنى وكل ما صادفته فقط أن كلمة (الأسطورة) كانت تطلق على الرجل؛ لأنه كان يحضر بطائرته الخاصة من القاهرة فى الخمسينيات لزيارة أسرته فى ريف المنصورة ويعود ليلًا، وعندما سألته: هل يوجد فى تاريخ المنصورة مهبط طائرات؟ قال: لا لذلك هو يعتبر أسطورة! ولأنه كان عضوًا فى جمعية مهندسى التبريد والتكييف الأمريكية، سجل بها أكثر من ستة ابتكارات تتعلق بتطوير المقاسات.. رحلة طويلة وشاقة يصعب التكلم عن تفاصيلها.

صنايعى خدمة القرآن

يقول عمر طاهر: أؤمن بقيمة الشيخ الحصرى جدًا، لكننى أحترت لفترة طويلة فى معرفة أين تكمن قيمته الحقيقية حتى عثرت على إجابة عند أحد المتخصصين، قال ببساطة: «الشيخ الحصرى يقرأ القرآن كما أنزله سيدنا جبريل». يوضح: بقدر ما تحتوى عليه الجملة من بلاغة أسطورية إلا أن التدقيق فيها جعلها بالنسبة لى أقرب ما يمكن إلى الواقع «قراءة الشيخ الحصري هى قراءة شيخ غير مشغول بالموسيقى والسلطنة والاستعراض؛ لكنه مشغول بشىء واحد فقط هو: «توصيل الرسالة مسيرة حياة الشيخ الحصرى احتوت كمًا كثيرًا من المشاق والمتاعب حتى وصل إلى ما وصل إليه، تروى ابنة الشيخ الحصرى عنه أنه كان كلما أتى إلى القرية نزل من سيارته قبل شجرة ثم يترجل، حتى إذا جاوزها ركب سيارته مرة أخرى؛ فلما سئل عن ذلك أخبرهم أنه قد أتم حفظ القرآن عند هذه الشجرة فيستحى أن يمر أمامها راكبًا».

صنايعية المسلسلات الدينية والتاريخية

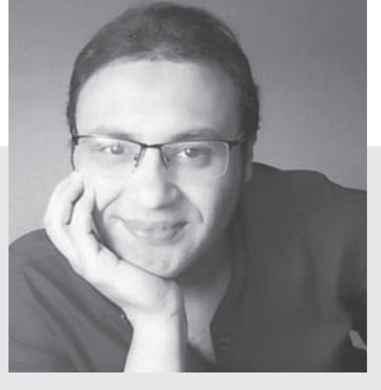
أمينة الصاوى هى ابنة دمياط التى يؤرخ للدراما التليفزيونية الدينية بظهورها، كاتبة الأعمال التى فتحت بابًا لنوع المسلسلات التى كانت مطارات الوطن العربى تنتظرها يوميًا فى رمضان؛ فبعد أن يتم إنهاء مونتاج الحلقة يجرى نسخها، ثم تحمل كل طائرة نسخة لتهبط بها فى بلد يتشوق لجديدها، خاصة فى «على هامش السيرة»، و«لا إله إلا الله»، و«الأزهر الشريف منارة الإسلام».

صنايعية الشيبسى

حتى منتصف السبعينيات كانت رقائق البطاطس عملًا منزليًا، تحمرها السيدات فى البيوت ويعبئنها فى أكياس بلاستيكية رخيصة، ثم يقف بها الباعة المتجولون أمام المحلات التى «الكينا» أو بيرة «ستيلا» وأمام دور السينما بضاعة رخيصة صالحة للاستهلاك حتى نهاية اليوم الذى أعدت فيه. بعد أعوام طويلة ظهرت كلمة «شيبسى» لتعبر عن نوع أكثر منها علامة تجارية أى رقائق البطاطس داخل كيس اسمه الشعبى «شيبسى».

يعود الفضل فى صناعة البطاطس لكى تصبح أكلة شعبية إلى جهود عبد العزيز علي وصديقه محسن محجوب، اللذين اختارا المشى فى طريق طويلة ومجهدة، حتى وصلا بهذا المنتج إلى أن يصبح جزءًا أساسيًا فى حياتنا.

للمرة الثانية شكرًا للأديب الكبير عمر طاهر الذى أنار أمامنا حقيقة من قاموا بجعل حياتنا أجمل وأفضل وأيسر.. الكتاب صادر عن دار «الكرمة» ويقع فى (٤٠٥) صفحة من القطع المتوسط ويضم العديد من الصور لكل من جاءت سيرتهم فى هذا الكتاب.. الغلاف من تصميم: كريم آدم وتصميم معارض الصور: عاليا عبد الرؤوف.



أحمد علام

ضمن إصدارات فرع ثقافة البحيرة لعام ٢٠١٧، يَخرج لنا ديوان شِعر الفُصحَى (الفارس حزين الطلعة)، لصاحبِه «أحمد علام».. فى ٩٦ صفحة من القطعِ المتوسِّط، بغلافٍ بسيطٍ لكنه مُوحٍ كمَا العنوان «الفارس حزين الطَلعة»، وهو اسم القصِيدة الخامسةً ضمن ١٦ قصيدة ضمَّها الديوان البليغ، والعنوان هنا يجمع بين النقيضين: الشجاعة/ الانهزام!

الفارس حزين الطلعة

عندما يُظهر الشِّعر الشىء وضِدّه!

عمرو الردينى

> تمتد غربة الشاعر لتتجاوز المكان والزمان.. هى غربة البشر فى الحياة: الخير فى دنيا الشر، والعدل فى عالم الظلم

جاءت رسْمة الغلاف لتؤكِّد ذلك المعنى، حيث هى لمُحاربٍ يشهر سيفه، لكنَّه يمتطى درَّاجة بائسة! تلك المُفارَقة تبدُو مقصودة ومُمَهِّدة لما سنُقابله بين دفتى الكِتاب الذى صمَّم غلافَه «أحمد الشاعر»، فالكاتب يُبيِّن لنا منذ البداية أنَّه مقسُوم لنصفين: فهو ذلك الفارس المِغوار، لكنَّه فى نفسِ الَوقت الإنسان المُنهزم الحزين!

وقبل أنْ نترك الغلاف -وهو العتبة الأُولى لأى عملٍ- نُلقى الضوء على المقطعِ الذى أورده فى الخلفيَّة، والذى جاء من قصيدة (العنب حصرم والليمون ليس حلوًا):

الريح تعصف، والشتاء -كما ترين- بغير قلب...
لكنما، لا تنشدى الصحو المؤقت
فى عيون الآخرين.
فخذى المظلة فى هدوء المغتربْ
وامشى الطريق وحيدةً...
لا تستديرى إلى الوراءْ؛ إن الطريق بلا انتهاء...
أظنه، لا يقتربْ...
من أى شىء.
لكنه، قد يبتعدْ.

هنا اختيار دقيق لملْمَح مهم من ملامح الديوان، حيث التعلُّق بالفصولِ والشهور، ومُصاحبة الطبيعة وجمالياتها.. كذلك الاعتزاز بالنفس، حتَّى وإنْ كانت نفسٌ مغتربة، وحيدة، وشريدة. يُصدِّر الشاعر ديوانه بقطعتين، أحدهما لـ«سانتشو بانثا»: (دون كيخوت - لـ«ثربانتس»، ترجمة «رفعت عطفة»)، والآخر لـ«أبى الطيِّب المتنبِّى»..

وفيهما تمهيد لدخولنا معركة شعريَّة تحوى بين جنباتها (الفرسان، الخيل، القادة، المعارك، الجيش، الخير والشر...) ملحِمة إنسانيَّة مُتكاملة يصُوغها لنا «أحمد علام» فى لغةٍ شاعريَّة فَصيحة، تحوى كثيرًا من الثقافةِ والنُضج..

ثم يُهدِى الديوان إلى ثلاثةٍ من عمالقة الموسيقى: (موتسارت/ سيِّد درويش/ بليغ حمدى)، وفى ذلك جَمع بين القديم والحديث/ المحلِّى والعالمى.. وهذا ما نجده فى أوَّلِ عنوان يقابلنا لقصيدة (المَسيح باكيًا)، وفيها مناجاة للمحبوبة، واعتراف بكثرة الحمُول، وطول المشوار.. فيضعنا منذ البداية وجهًا لوجه مع أوجاعِه ويأسه/ أحلامه وأمله..

وتتوالى معاركه على مدارِ القصائد التى تتفاوت فى طولها، وتختلف فى عناوينها.. فنجده أحيانًا يتناص مع الأسطورة كما فى قصيدة (عن سيزيفيوس)، وأحيانًا مع الطبيعة (العنب حصرم والليمون ليس حلوًا).

أهم ملامح عالَم «علام» الشعرى:

الغُربة: فنجده قد خصَّ قصيدة كاملة بعنوان (الغريب)، يُرثى فيها غربته.. وتمتد غربة الشاعر لتتجاوز المكان والزمان، الغربة هنا مرافق له.. هى غربة البشر فى الحياة: غربة الخير فى دنيا الشر، غربة العدل فى عالم الظلم.. نستشعرها كهالةٍ تُغلِّف الديوان، نستطعمها مع كلّ قصيدة.. هى بحث عن الذاتِ المُشتَّتة منذ الأزل فى كلِّ بقاع الأرض، بحثٌ عن الإنسان، وانظر إلى قولِه: (حق المسافر يا بعيده يلتقى/ وطنًا بآخر عمره ليقبه)، أو قوله: (أنا وحيد/ ولست أدرى/ من أنا؟).



المرأة: يعامل الشاعر المرأة معاملته للشمس.. هى مَصدر النور/ الدفء، الحنان/ العطاء.. يُكرِّر من ذكر (تقبيل الشفاه)، و(عَصْر النهُود)! وفى الأوَّل دليل العطش.. العطش للحُبِّ، للارتواء من الحنان، الظمأ للوطن، الراحة، والاستقرار.. أمَّا فى الثانى فرغم تكراره لها أكثر من مرَّةٍ على مدار القصائد إلا أنَّها لا توحى بشهوةٍ قَدر ما هى دليل اشتياق لحضنِ الأم، ولصدرها الذى هو نبع الاطمئنان الذى يفتقد إليه الشاعر.. مثلما قال فى قصيدة (يتكرر كثيرًا بين الفارس الحزين وحامل سلاحه): (وإننى يا سيدى لا، لم أعد أريدُ/... عيشة الأباطرة/ بل ميتة الفلاح فى فراشه الفقير/ يلاعب الصغار/ ويعصر النهود فى يديه... يعصر النهود).. هنا حنين طاغٍ للرجوع للبيت/ الوطن، والموت فى حضنِ مَن يُحب.

الزمن:

يُقسِّم الشاعر أزمانه بالفصُول (ربيع/ شتاء)، وبالشمسِ والقمر (نهار/ ليل)..

يَفرح بمجىء النهار، ويخشَى حلُول الليل! (فى الليل حين يدق ناقوس السكون/ وتنام عين العاشقين/ لتكمل الأحلام ما لم يكتمل/ ويعود جمع الساهرين/ على لقاء/ وتغلق الأبواب فى وجه المطر/ وتخربش الأحلام أحداق الصغار/ ويلوذ كلٌ بالفرار/ تحت الغطاء/ تحت الفراء/ فى الليل يبكى الليل وحدته/ ومن برد الشتاء.)، وقوله (هو الفجر لاح ابتهجن/ بأنواره يا عذارى/ ابتهجن.. ابتهجن)..

ونجده أيضًا يَستجدى الربيع فى أى شىء حتَّى وإن كان فى نظرةِ رضا من عيون حبيبته (من كان مثلى بالغيوم مضرجًا/ بعض الربيع بعينكِ... يرضيه)، أو يحذِّر منه عندما يقول: (قد تصدمين/ إذا أتى ذاك الربيع المنتظر/ إذا أتاكِ يرتعد).

وهكذا يمضِى بنا الشاعر الواعد أحمد سمير علام فى ديوانِه المُمتلئ بالصور الشعريَّة، والصيغ الجماليَّة حتَّى نهايته.. باعثًا لنا رسالة بالأملِ رغم كل الحزن، رسالة بالحبِّ رغم حجم الكُره، رسالة بالسلام رغم كثرة الحروب.. ليؤكِّد لنا أهميَّة دور الشعر والشعراء فى إبراز المعنى وضدّه، (والضدُّ يُظْهِرُ حُسْنَهُ الضِدُّ) كما يُقال..

ويكفينا من ديوانهِ قوله: (كن شاعرًا حتى ترى ما تشتهي/ كن شاعرًا حتى تكون ولا تكون).. تحيةٌ له، ودعوة للنقَّاد بالقراءةِ والتمحيص، ولكم بالمتعة والتفكير.







لا تزال السينما العربية فى حاجة ماسة إلى توثيقها، وإلى الآن لا يوجد توثيق دقيق يليق بها، على الرغم من مجهودات السينمائيين، إلا أن أصحاب القرار لا زالوا بعيدين عن إيجاد مخرج لهذا المأزق الكبير.

فى كتابه المهم «أفلامكم تشهد عليكم» الصادر عن دار «خطوط وظلال» فى الأردن، يطرح الناقد الكبير أمير العمرى، أبعاد هذه القضية: «وربما كان من أهم العقبات التى أعاقت حتى الآن البحث الجاد فى موضوع السينما العربية، أننا فى الوطن العربى، وربما دون سائر الكيانات القومية فى العالم، لا نمتلك أرشيفًا سينمائيًا حقيقيًا للأفلام العربية، ولا مركزًا واحدًا للدراسات السينمائية يتخصص فى إصدار الكتب والدوريات السينمائية ويؤرشف لجميع الإصدارات باللغات المختلفة فى العالم، ويضم مكتبة للأفلام، فلا توجد لدينا أصلًا دوريات متخصصة جادة تصدر بصفة منتظمة، بحيث تصبح مرجعًا أمام الباحث الراغب فى العودة إلى دراسة الفترات السابقة فى تاريخ السينما العربية، كما أن الاهتمام بالسينما من الناحية الثقافية لا يلقى ما يستحقه من اهتمام من جانب المؤسسات الثقافية الرسمية، وتكاد المكتبة العربية تنأى بنفسها تمامًا عن نشر الرسائل والأبحاث الجامعية التى أعدها باحثون عرب حول الجوانب المختلفة للسينما فى هذا البلد العربى وحول أعمال هذا المخرج أو ذاك».

من هنا يحاول أمير العمرى وغيره من النقاد والسينمائيين، مجابهة هذه المشكلة بكتاباتهم، التى تعتمد على مجهوداتهم فى الأرشفة، والبحث عن قضايا ربما فى طرحها، تأتى المساهمة فى التأريخ لهذا الفن المهم.

اختار العمرى فى هذا الكتاب مجموعة من المقالات، التى نُشرت عبر سنوات، ليتوقف أمام «اهتمامات السينما العربية ومشاكلها وطرق تعبيرها، ولكن من خلال الأفلام نفسها، أى من خلال أفلام ذات أوجه متعددة، من: فلسطين ومصر وتونس والمغرب والجزائر وسورية والسعودية».

من عناوين هذه الدراسة: مستقبل الفيلم الروائى، السينما والأدب وأشكال التعبير، تساؤلات نظرية حول هوية السينما العربية، السينما العربية والتمويل الأجنبى، سينما مشرق.. سينما مغرب، تطور وتدهور صورة البطل الشعبى فى الفيلم العربى.



صدر للكاتب منير عتيبة مجموعة قصص قصيرة جدًا بعنوان «أرواح أخرى» يتكون من مائة وأربعين صفحة تقريبًا، ومائة وأربع وثلاثين نصًا بعناوين مختلفة، كأن لكل ورقة بياض وفضاء نص ما، وتتكون عناوين ١٦ نصًا من كلمتين، وثلاثة نصوص من ثلاث كلمات، فى حين يشتمل عنوان واحد على ثمانية كلمات وهو: الرجل الذى كسر إشارة المرور ولم يحاسبه أحد.

أرواح أخرى

سرد بلُغة شعرية صوفية

المغرب: د. عبدالرحمان غانمى

إذا كان من الممكن أن تكون عتبات النص مدخلًا لعوالمه، فهذا لن يُفهم إلا فى سياق النص بكل تلاوينه وتمظهراته التعبيرية والأسلوبية والسردية، التى تفضى إلى شبكة منتشرة ودالة، فى نفس الوقت، على نسيج تسريدى ما، وهنا تنطرح الأسئلة حول طبيعة النص ونوعه وسرديته الذى لا يصنفه السارد المفترض الكامن خلفه، ولن يكون بالضرورة منير عتيبة الإنسان الواقعى، وإنما ما يتشربه من رؤى وأحلام وانكسارات وتمثلات، ورغم أن السارد يحدد طبيعة النصوص ما يفيد أن الأمر يتعلق بالقصة القصيرة جدًا، إلا أن هذا لا يلزم القارئ بنوع القراءة والرؤية فى علاقتها بالنصوص والنتائج.

هذا نص بقدر ما يختصر المسافات السردية لغويًا، فإنه يمططها دلاليًا، ذلك أن الاقتصاد اللغوى يخفى خلفه ذلك الاضطراب والقلق العجيب الكامن بين ثنايا النص، هل هو نص سردى بالفعل أم هو صور تعبيرية عن حالات ومواقف وأحاسيس وتمثلات بلغة خاصة.

وهنا سنواجه إشكال تصنيف النص؛ هل نعتبره قصة قصيرة جدًا؟ أو هو أقرب إليها من حبل الوريد وبعيد عنها بالقدر نفسه.

هو مزيج من نص سردى بلغة شعرية صوفية.

هو كتابة، وكتابة ما لا يُكتب دومًا.

هو كتابة، ومع الكتابة وفى أحضان الكتابة، تتمدد الروح بين الثنايا الهاربة، من السارد، اللاهف خلفها.

هى كتابة بمفهوم رولاند بارت، حيث يتمرد النص على نوعه كى يصوغ عوالم جديدة.

وهذه القاف/ الحرف المتكرر فى العنوان مع ما يحمله لسانيًا وصوتيًا ودلاليًا فى المعجم العربى (القوة، القهر، القاهر، الفقر، القسوة، القمر، القاموس (صعب)، القادر، القدر، القول، قيلولة، القرب، القارب (للنجاة)، والقلم، (وفعل الأمر اقرأ) مفتاح النص القرآنى بكل دلالاته.

أما حرف الجيم (جاء، جارى العمل، جنوب، جلبة، جمجمة، الجلابة، الجمل، الجرعة، جلب، جار ومجرور...).

كيف يمكن فصل العنوان عن شكل الحروف؟ ولماذا لم يذهب المؤلف بعيدًا فى تحديد نوع النص؟ عوض الاقتصار على الحروف الأولى من الصياغة المفترضة.

«ما هى قلاقل هذا النص/ الكتابة إذن؟» ومن أين تأتى هذه الأرواح؟ هل هى أرواح النصوص؟ أم نصوص الأرواح؟ من يسرد لمن؟ ولماذا هذا الدفق السردى؟ وهل كورونا جائحة كتابة؟ أم سرد؟ أم زمن من خارج الزمن؟

أم تفتيش عن شىء هارب/ غائب طافح بالدلالة، حيث يتم اكتشاف العوالم الرمزية، فى ضوء الوضعيات الرهيبة المنفلتة من عقال الحياة وتفاصيلها، مادام أن الكتابة تبوح بأسرارها الموشومة بحالات ومواقف وأوصاف مجردة، كأننا أمام صورة شعرية سردية لا صلة لها بوقائع بعينها.

ومن خلال قراءة النصوص تندغم الأشياء وما تكشف عنه، وتضمره، هل النص هو الأصل؟ أو الأصل خارج النص؟ ولماذا تأتى هذه النصوص بهذه الأشكال والمجازات والتسريدات التى لا تقدم وقائع معينة، محددة، وإنما صورًا سردية إيحائية، عبر آليات معينة وأصلا وفصلا، ما يمكن أن نسميه بالتشذير السردى، والسردية «البرقية»، التى بقدر ما تسطع أضواؤها على كل الأجزاء تنكسر وتتلاشى وتتشتت على المكان والزمن والجسد وأعضائه من شفتين وعين وشعر.

لا نواجه وقائع مكانية أو سردية بعينها، بيد أننا نجد أنفسنا أمام وضعيات نصية لاكتشاف العالم بكل أشيائه، حينما تتحول الكتابة إلى شكل من التأمل والسعى نحو الغوص فى أكوان مختلفة فيها احتفاء بالتفاصيل، وأيضا «أرواح» الأشياء والكون







منير عتيبة

والوقائع السردية عبر اختيار نمط من الكتابة القائم على:
(١) التشذير السردى
(٢) شعرية الكتابة
(٣) التخييل والإيحاء من خلال نصيصات متماوجة ومتصادية
ترتيبًا على ذلك، تنمو الصور السردية المفاجئة، مع الاشتغال على لعبة الضمائر والحوارات، وعدم تحديد وتوظيف الشخصيات بأسمائها ومظاهرها الفيزيقية، وإنما الاعتماد على الصفات والتبئير النفسى والمعنوى الذى يسافر فى الزمن والمكان ولا يضع حدودًا، وهذا ما يتيح للبناء النصى اقتحام عوالم دائمًا تنحو نحو الانفلات من أشكال المنع والرقابة فى إطار بنية صراعية متصاعدة، بدون نتائج ولا حلول، وهكذا تترسخ دوافع ذات السارد فى شكل لغة وجدانية سريالية قادرة على التمثيل المجرد، ونشوء نماذج سردية تفتش عن الذاكرة والحقيقة الغائبة أو الهاربة، والتى ليست إلا عملية معبرية فى ظل الأشياء وكينوناتها كانت جسدا أو شيئا أو قولا. تكسر أفق الانتظار جماليًا ورؤيويًا

وبدون شك، فإن مستويات التشذير وشعرية النصوص وما تشتمل عليه من تخييل، دفع محتويات الكتابة ومادتها إلى حالاتها القصوى انزواء واندفاعًا، رفقًا بالأشياء والتفاصيل الملتقطة والتى مافتئت تتفجر فى وجه المتلقى، والسارد نفسه، الغالب والمغلوب، الصانع لسردياته، والمنجذب نحوها، قبل أن تلتهمه وتحوله إلى نسغ لها، كى تستمر وفق إيقاعات مختلفة باحثة عن «أرواح أخرى» و«قصص قصيرة جدًا» حيث يتطلع السارد إلى أجنحة تطير به نحو المجهول، أو تنقذه من صليل التناقضات الحادة، أو الزمن المبتذل، هكذا يبدو محلقًا درءًا للخيبة، يقول: «أحرص على إخفاء جناحى برغم اعتراضها الدائم. أحافظ على ابتسامتى للآخرين، بينما تمتص عيناى حزنهم، وتدفنه فى مناطق عميقة من روحى، لتخفى آثاره. يشعر جناحاى بأنهما يصبحان أثقل يوما بعد يوم، فيصران على الطيران قبل أن يفقدا القدرة تمامًا. يعلوان بى مبتعدين مع وعد بعودة».

ويقول فى نص (جناحان):
«كان يمازح أمه:
لماذا احتفظت فى رحمك بجناحى؟. أشعر أننى كان يجب أن أولد عصفورا.
فتضحك زوجته:
فماذا لو جئت غرابا؟
عندما يغادر الجلسة تميل الأم عليها هامسة: إياك أن يعرف مكانهما».

أليس ذلك توق على أن يكون غير ما هو عليه، أن يكون له جناح، وأن يكون غرابًا مثلًا، أو طائرًا آخر، كائنًا ما كان، وفى ذلك، ينمو ذلك التطلع للرفعة والارتفاع والسمو والارتقاء، والتحليق. وهنا نتساءل عن أى ارتفاع يرومه السارد عبر الجناحين المأمولين؟ مما يريد أن يبتعد السارد؟ من الأرض أم من الواقع؟ من الحالة الفيزيائية أو الحالة الاجتماعية؟ وهل يحقق ذلك من خلال سردياته وأوهامه واستيهاماته؟ أو يبلغ مقصوده عبر وسائل وآليات أخرى تخييلية وسردية، تجعل من الكتابة رغبة مسكوتًا عنها، ومقموعة، ولا يتسنى لها التفسخ والتحلل من «أنظمة» سُلطة الابتذال فى درجاته العالية، حيث تنتشر الخطابات التى لا تنتسب لسارد محدد، تحكى وتلفظ وتتبخر، فى زمن قياسى، بيد أن كل صعود سردى، هجرة فى الزمان والمكان، إلى العتمة وارتقاء مدارج الخيال بأبوابه ونوافذه العمودية والأفقية، وهكذا يتشكل السرد نصوصا لولبية شذرية.

يقول أيضًا فى نص (رسائل):
«أمى تظننى نائمًا، أطفأت الكهرباء وخرجت من الغرفة. كنت راقدًا على ظهرى، مفتوح العينين، وبينما تعد هى آخر رضعاتى، قبل أن تفطمنى، قمت أضحك للوجوه المشرقة التى تطير بأجنحة من نور فى سقف الغرفة. حدثونى بأشياء كثيرة ظللت طوال خمسين عاما لا أفهمها إلا بعد أن حدثت».

وفى هذا، فإن هذه النصوص وملفوظاتها السردية، بخصائصها المبنية على التكثيف ورصد ما لا يرصد، حيث تنتشر الوقائع، وتحل محلها الحالات السردية غير المشخصة، لا تنتمى إلى زمن كتابتها، وإنما إلى زمن الكتابة فى حد ذاته بكل أوجاعه ومخاضاته وطقوسه، إذ تمحى الحدود والفواصل والمسارب التخييلية.

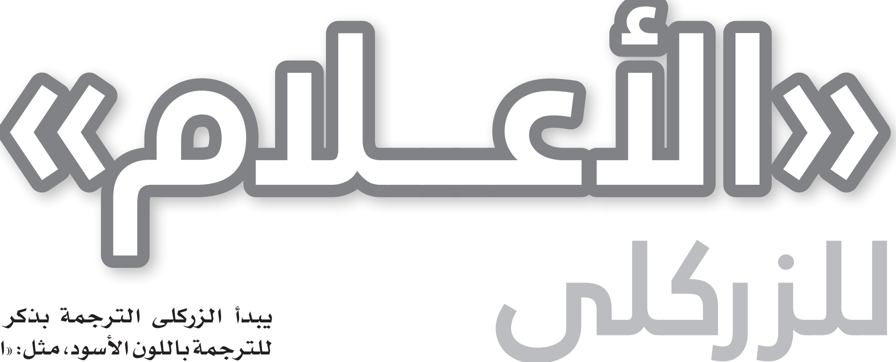
نقرأ فى نص (صراع):
«من قبل مولده وهم يجهزون له قبره... يضيقون الشق... يعقمون الحفر... يملأونه بالمردة والغيلان والحيات... وهو لا يكف عن إعداد أنفاق للهرب».

بصفة عامة، فإن هذه النصوص والنصيصات (كمًا) تصوير للحالات والأبعاد وجغرافياتها، فى محاولة لإعادة بنائها وفق رؤى ساردها، وأيضا النفوس الكامنة فيها، والتى تعكس أمزجة غير قارة وتوترًا داخليًا، يرسم فى آفاق هذه الحالات المسندة للتركيب الفنى لهذه السردية بمقوماتها اللغوية والتخييلية، التى لا تبرر الأشياء أو تغطيها برداء ما، وإنما تواجهها، أو تهرب منها/إليها، عبر أجنحة «الأرواح».

تتحول الكتابة إلى شكل من التأمل والسعى نحو الغوص فى أكوان مختلفة فيها احتفاء بالتفاصيل

الزركلى هو خير الدين بن محمود بن محمد بن فارس الزركلى، ولد عام ١٨٩٣ فى بيروت، وتوفى عام ١٩٧٦ فى القاهرة. وكتابه الأشهر هو «الأعلام»، ويعد من أكبر كتب التراجم العربية فى العصر الحديث، وقد سد نقصًا ملحوظًا فى كتب التراجم التى صارت نادرة. ويقال إن الزركلى قضى فى تأليفه وتحديث بياناته نحو ستين عامًا، ويعتبر «الأعلام» قاموسًا لتراجم أشهر الرجال والنساء والمستعربين والمستشرقين، يقع فى ثمانية مجلدات. وقد قال عنه العلامة الدكتور محمود الطناحى (١٩٣٥ - ١٩٩٩) إنه: «أبلغ ردّ على من يزعم أن العرب المعاصرين لم يصنعوا شيئًا ذا بال فى تاريخ رجالهم وأعلامهم»، وإنه لا ينبغى أن تخلوَ مكتبة طالب علم من هذا الكتاب. أما الشيخ على الطنطاوى أحد كبار أعلام الدعوة الإسلامية والأدب العربى فى القرن العشرين (١٩٠٩ - ١٩٩٩)، فقال عنه: «الأعلام أحد الكتب العشرة التى يفاخر بها هذا القرن، والقرون السابقة».

من نفائس المكتبة العربية



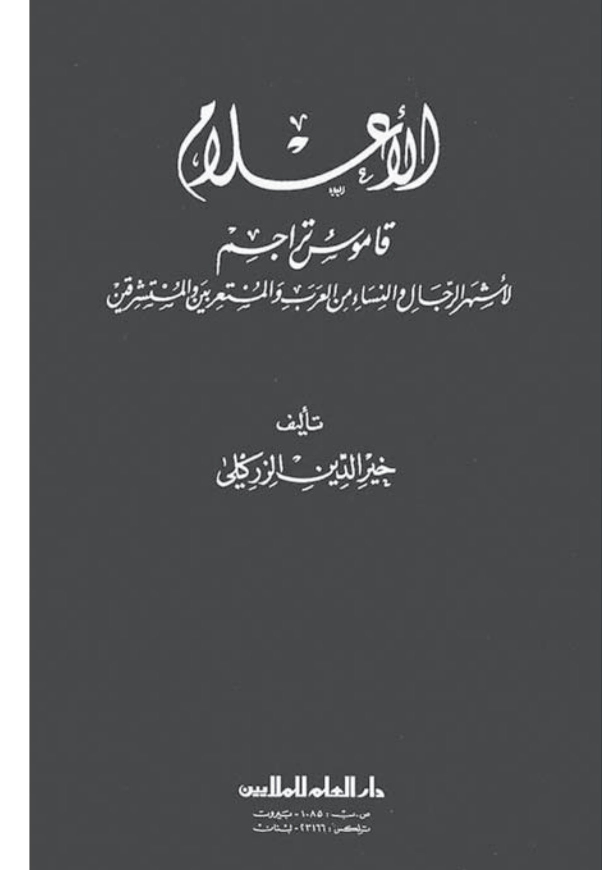
أحد مفاخر الأواخر على الأوائل

سمير المنزلاوى

وقد اشترط الزركلى فيمن يترجم له: «أن يكون لصاحب الترجمة علم تشهد به تصانيفه، أو خلافة أو ملك أو إمارة، أو منصب رفيع كوزارة أو قضاء كان له فيه أثر بارز، أو رياسة مذهب، أو فن تميز به وأثر فى العمران يذكر له، أو شعر، أو مكانة يتردد بها اسمه، أو رواية كثيرة، أو يكون أصل نسب، أو مضرب مثل، وضابط ذلك كله، أن يكون ممن يتردد ذكرهم، ويسأل عنهم». ويوضح فى مقدمته أن الباعث على تأليف كتاب الأعلام هو الفراغ الكبير فى الخزانة العربية، قائلا: «يعوز الخزانة العربية كتاب يضم شتات ما فيها من كتب التراجم، مخطوطها ومطبوعها، وقد حاولت أن أملأ جانبًا من الفراغ».

يبدأ الزركلى الترجمة بذكر شهرة المترجم، فيجعلها عنوانًا للترجمة باللون الأسود، مثل: «الطبرى»، «الزمخشرى»، «ابن سينا»، ثم يذكر بين قوسين إزاء العنوان، تاريخ الولادة والوفاة بالهجرى وما يقابلهما بالميلادى. وقد لقى عناءً شديدًا فى التوفيق بين الهجرى والميلادى، لإغفال أكثر المؤرخين ذكر الشهر الذى ولد فيه صاحب الترجمة أو توفى. ويلاحظ أن طبعة دار العلم للملايين، وضعت تاريخ الوفاة والولادة تحت العنوان. كما ينسب الزركلى المترجم إلى قبيلته وفروعها، من الأعم إلى الأخص مثل قوله «الخزرجى الأنصارى» أو «السعدى التميمى»، ثم المدينة أو البلد، متبوعًا بالمذهب أو الفرقة، ثم الحرفة مثل الخياط.. الزيات.. السراج. كما حرص على كتابة الأسماء الأجنبية بالعربية متحريًا الدقة لتنطق كما ينطقها أهلها، وتتبع اختلافها بين أمة وأخرى، فهناك مثلًا: المستشرق المجرى غولد تسيهر، فكتب اسمه «أجناس كولد صهر».

وحاول الزركلى أن يجلو الغموض الذى يكتنف بعض الأعلام، وأدى ذلك إلى إطالته فى ترجمتهم، حيث لم يجد تراجم مستوفاة فيما كتب



الكتاب أبلغ ردّ على من يزعم أن العرب المعاصرين لم يصنعوا شيئًا ذا بال فى تاريخ رجالهم وأعلامهم



الزركلى

المتقدمون والمتأخرون، من ذلك ترجمة ابن قلاقس، وليون الأفريقى.
ولأن الزركلى شاعر مبدع فهو يضمّن التراجم الخاصة بالشعراء بيتًا أو بيتين، هى أشهر شعر المترجم، فيقول فى ترجمة إبراهيم ناجى، وهو القائل: «فبم انتقامك من قلب عصفت به/ لم يبق من موضع فيه لمنتقم».
وفرّق الزركلى بين الشاعر الذى يؤثر فى نفس سامعيه ببلاغة الصور وعمق الخيال، وبين الناظم الذى ليس له من الشعر سوى الوزن، كمنظومات الفقه والنحو والقراءات. لذا يقول فى شاعر: «شاعر عصره»، «شاعر مطبوع»، «شاعر مجيد». ويقول فى مفتتح ترجمة ناظم: «ناظم» أو «له نظم» أو «ليس بشاعر».
واهتم بذكر اعتناء المترجم بجمع الكتب، فيقول فى ترجمة أحمد خيرى: «وأنشأ فى قريته مكتبة قدرت بسبعة وعشرين ألف مجلد، بها مجموعات حسنة من المخطوطات». وفى ترجمة أحمد زكى باشا: «وجمع مكتبة فى نحو عشرة آلاف كتاب ووقفها». كما ذكر حلية المترجم، كأن يصف لونه وجسده وشعره، كقوله فى ترجمة ابن جرير الطبرى: «وكان أسمر نحيف الجسم». إلى جانب أنه أثبت صورًا للمعاصرين، أما من لم يدركهم التصوير، فقد أثبت لهم صورًا رمزية قام بها رسامون.
يشير الزركلى فى كتابه إلى مؤلفات المترجم، المطبوع منها والمخطوط، ويتحدث عن مكان المخطوطات، ولا يذكر أحيانًا اسم أى كتاب للمترجم، مع أن له مؤلفات، كما فعل فى ترجمة على بن ثابت، حيث أورد له نحو ٢٨ كتابًا، ولم يذكر اسم واحد منها. كما يشير إلى نقد بعض كتب المترجمين، يقول عن كتاب «وفيات الأعيان» لابن خلكان: «انتقده ابن كثير فى البداية والنهاية، وأراه أنا من أحسن كتب التراجم»، وقال فى ترجمة اليزدى: «وتصانيفه سهلة العبارة، تمتاز بحسن الإيجاز».
ونثر الزركلى الفوائد العلمية فى التراجم، كحديثه عن الإمامية فى ترجمة الحسن بن على: «الإمامية فرقة من المسلمين تقول بإمامة على بن أبى طالب بعد النبى صلى الله عليه وسلم، وأنها لأبناء على يتوارثونها وهم متفقون على أن الأئمة اثنا عشر». كما أنه يعرف المعتزلة ونشأتهم وآراءهم وكذلك الدروز، ويورد الكثير من مقالاتهم ورجالهم.
لا ينقل الزركلى من المصادر دون تمحيص، بل يدقق ويتحرى، كقوله فى ترجمة ابن ملك: «ولم يرد فيما تقدم من المصادر ذكر لسنة وفاته، وانفرد ابن العماد فى شذرات الذهب فجعله فى وفيات سنة ٨٥٥ هجرية».
إذا وقع الزركلى فى خطأ، فسرعان ما يعترف به، ويصححه، ففى ترجمة العادل نور الدين يقول: «وقع فى الطبعة الأولى أنه دفن فى مدرسته العادلية، ونبهنى الأستاذ محمد كرد على إلى أن العادل المدفون فى المدرسة العادلية، هو أخو السلطان صلاح الدين، أما العادل نور الدين صاحب الترجمة، فدفن فى مدرسته النورية بالخياطين بدمشق».
وقد أطال فى تراجم، وقصر فى غيرها، من أمثلة الإطالة ما نراه فى تراجم الخلفاء والملوك والأمراء ورجال السياسة، عكس ما يفعل مع العلماء والأدباء والشعراء، فهو يقتصر على الولادة والتعلم والمناصب والمؤلفات. وكان أحيانًا يطيل فى الترجمة مراعاة لشخص المترجم، خاصة إذا كان معاصرًا له، وعمومًا فلم يتبع الزركلى نسقًا واحدًا فى كتابه «الأعلام»، فقد يوجز وقد يتوسط وقد يسهب.
فى نهاية الكتاب، وضع الزركلى مصادره، لكنه لم يذكر اثنين مهمين، وهما: «المشاهدة والملاحظة»، و«المراسلة والمشافهة».
ومن بعض المآخذ على كتاب الأعلام: الإيجاز المخل لبعض المشاهير كابن جنى وابن عساكر والذهبى، وذكر تراجم لمجهولين مثل محمد هادى والحلاق والكشميرى، وتجاهل سلاطين الدولة العثمانية تمامًا. لكن هذا لا ينفى أنه عمل فذ دقيق محيط، فهو قاموس شامل لمعظم المفكرين والباحثين والعلماء عكف عليه الزركلى فى إخلاص ودأب، فصار من مفاخر عصرنا بلا مبالغة.

سلسلة «عالمى الصغير» رسالة الماضى فى ثوب الحاضر

إنتصار عبد المنعم

ليس من قبيل المبالغة أن نؤكد على أهمية التواصل مع الماضى وعدم إهماله بحجة التمدن ومواكبة التقدم التكنولوجى المتسارع، فالأجيال الشابة إن لم تجد ما يربطها بتاريخها، تفقد الانتماء إلى وطنها ذاته. ومن هذا المنطلق، تجىء سلسلة «عالمى الصغير» للشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، من منطلق الاهتمام بضرورة الحفاظ على العادات والتقاليد، جنبًا إلى جنب مع الخطوات الحثيثة والمتسارعة للاستفادة من معطيات التكنولوجيا فى كل مجال، سواء كان داخل وطنه، أو أى مكان له تاريخ يُخشى ذوبانه فى مرجل التمدن والتكنولوجيا الحديثة، رغبة منه فى ربط الأطفال بالطبيعة من حولهم، وإراحة أبصارهم الشاخصة إلى شاشات حواسيبهم وهواتفهم الذكية، ليتأملوا الكون من حولهم، ويدركوا ما منحته البيئة الصحراوية لساكنيها، كى تتجاور التكنولوجيا مع القيم والعادات، فى علاقة تعاون وتقدير، لا علاقة صراع وغلبة لأحدهما على الآخر.

وليس من قبيل المصادفة أن تكون سلسلة «عالمى الصغير» موجهة إلى الأطفال والناشئة، ممن له مكانة الأب من أولاده، مدركًا لأهمية مرحلة الطفولة، وما يترتب على عملية التنشئة فيها، سواء على المستوى الفردى أو على مستقبل الأمم والشعوب. فمرحلة الطفولة لدى الإنسان، تعد أطول فترة طفولة بين الكائنات جميعًا، ينتقل فيها من مرحلة إلى أخرى، لكل منها خصائصها ومتطلباتها، لتواكب تحوله من كائن يغلب عليه العجز، ويحتاج إلى غيره لقضاء كل حوائجه، إلى أن يستطيع إدراك ما حوله وإنشاء علاقات جديدة، يتفاعل بها مع الآخرين والأشياء، بعيدًا عن المنفعة المباشرة وتلبية حاجاته البيولوجية. الاهتمام بتلك المرحلة ليس وليد اليوم، ولا يرتبط بظهور نظريات التربية أو علم نفس النمو، بل على العكس تمامًا، فقد اهتمت بها كل المجتمعات، حتى البدائية منها، وحرصت على تمرير قيمها وتقاليدها إلى «الأطفال»، عن طريق وسائل تعبر بها عن الثقافة الشعبية السائدة بها، مثل أغانى المهد، والأناشيد الجماعية، والحكايات والأساطير، وغيرها. بل إن «الاتحاد السوفيتى» السابق، وبعد قيام الثورة الروسية ١٩١٧، كلَّف أشهر كتابه «مكسيم جوركى» بمهمة إعداد مادة متميزة للطفل تعكس توجهات الدولة، فاستعان «جوركى» بذوى الخبرة داخل وخارج «الاتحاد السوفيتى» للكتابة عن أشخاص يجسدون الأهداف المخطط لها. وبالفعل عندما تكونت أول دار نشر لكتب الأطفال فى الاتحاد عام ١٩٣٣، ترأسها «جوركى» وبدأ فى تنفيذ خطته التى كان يطمح إليها حتى وفاته عام ١٩٣٦.



ولكن؛ «هل كان العرب بعيدين عن إدراك أهمية أدب الأطفال فى رحلتهم الثقافية وتطورهم الحضارى، منذ كانوا يبنون خيمة ويهدمون خيمة ويتتبعون مساقط الغيث ومنابت الكلأ، حتى استقروا فى المدن، وبنوا القصور، وشيّدوا الحضارات؟ وهل غاب عن تراثهم الممتد هذا النمط من تربية الناشئة، وتوجيههم إلى خدمة أهداف المجتمع، وحماية وحدته وتقاليده؟». هذه التساؤلات طرحها محمود إسماعيل آل عمار فى كتابه «الجذور التاريخية لأدب الأطفال عند العرب»، وللإجابة عليها، ليس من قبيل المبالغة، أن نقول إن العرب، فاقوا غيرهم فى الاهتمام بتلك المرحلة، إلى الحد الذى كانوا يرسلون فيه حديثى الولادة إلى البادية، كى يضمنوا لهم تنشئة متميزة تقوم على قيم الفروسية والشجاعة منذ نعومة أظفارهم.. وهو ما يوضّحه آل عمار فى صفحة تالية «كان من عادة العرب



اختلفت التربية بعد تحوُّل العالم إلى قرية صغيرة بفضل الانترنت





أن يرسلوا أبناءهم إلى البادية، لتصح ألسنتهم، وتقوى أبدانهم، وتُصان سلائقهم، ويتعلموا اللغة، ويكتسبوا مفرداتها صحيحة، ويسمعوا الشعر، ويحفظوه ويرووه، ويعرفوا أخلاق البادية، ويتطبعوا بطباعها وعاداتها، ويتربوا فى أجوائها، فتصفوا قرائحهم، وترهف فطرهم، ويشهدوا الطبيعة عذراء، ويلامسوا الوجود فى ثوبه الأول، ويروا يقظة الكون وهو فى مهده، فيخاطبونه ويحاورونه، ويتلقون دروسهم العميقة منه حول مسيرة الحياة والأحياء، وقدرة الخالق وأسرار الوجود». هكذا كانت مهمة تربية الأطفال تقع على عاتق الأسرة والقبيلة، لكن اليوم اختلف الأمر تمامًا، وأصبح العالم قرية صغيرة، بفضل شبكة الانترنت وما توفره من معارف وخبرات، تؤثر جميعها على الأطفال والناشئة.

يبقى السؤال؛ هل يعنى الاهتمام بالتطور التكنولوجى نسيان الماضى أو التبرؤ منه كأنه لم يكن؟ الحقيقة أن الشعوب التى تهمل ماضيها بحجة التقدم، لن تشعر بقيمة ما تحقق، ولن تستطيع الحفاظ على ما وصلت إليه من مكتسبات. وهنا تكمن أهمية تذكير الأجيال الجديدة بتراثهم وعاداتهم وتقاليدهم الأصيلة التى من المفترض أن تزيدها التكنولوجيا رسوخًا لا أن تزيحها لتقوم مقامها، وهذا ما ترتكز عليه سلسلة «عالمى الصغير».. فإن «الخلفاء والأمراء وذوو اليسار، كانوا يرسلون أولادهم إلى البلدية ليحتضنوا الطبيعة، ويعانقوا الفطرة، ويمتزجوا



بالكون..» كشىء أساسى فى تربية وتهيئة أبنائهم على تحمل المسؤولية، فقد قام الكاتب بنفسه بهذه المهمة فى سلسلة «عالمى الصغير» آخذًا دور الوالد الحريص على نقل تجاربه وخبراته إلى أولاده، والحديث إليهم عن الطبيعة وخبرات الحياة فى الصحراء، وهم فى أماكنهم بلا أى عناء أو مشقة فراق الأهل والأصدقاء، بل على العكس تمامًا، فقد قرّب بين الكبار والصغار، وأبرز قيمًا سامية مثل الوفاء، والإخلاص، والرحمة واحترام الكبير، والصبر، والصدق، والمحبة، والتسامح، وحب التعاون ومساعدة الآخرين. وفى نفس الوقت حفظ تراث الأجداد، وضمن بقاءه وتوارثه جيلًا بعد جيل فى المدارس والبيوت والمكتبات وكل مكان.

تتكون سلسلة «عالمى الصغير» من خمس قصص تخاطب الفئة العمرية من ست إلى تسع سنوات وهى: «خيلى الأول»، «كهفى الصغير»، «صديقى الأسد»، «النوم مع العقارب» و«من يشبهك يا أمى». ومن اللافت فى القصص الخمس أنها تزيل تمامًا فكرة وجود صراع بين القديم والحديث، بل تُظهِر الرابط الوثيق الممتد بينهما، ولا ينفصم أبدًا، وإن غاب بعض بريقه فى فورة التمدن والسير قدمًا نحو المستقبل. ففى قصة «كهفى الصغير» تتملك الصغير فكرة الحصول على مكان يستريح فيه من عناء المذاكرة ويخلو فيه إلى نفسه، مقلدًا والده «أبى وأصدقاءه لهم مكان هادئ ومريح يمارسون فيه هواياتهم، ويبتعدون فيه عن الضجيج، ويمنحهم الاسترخاء بعد العمل». وكى يحقق هذا، يستخدم غرفة صغيرة ملحقة ببيتهم الكبير، أرضها رملية، يحتفظ فيها والده بأدوات الصيد والقنص، وعدة الفروسية ولوازم التخييم. وببعض الألوان والخرائط والرسومات يحوّلها الفتى الصغير إلى «كهف صغير» يخصه وحده كما أراد.. الغرفة التى ترمز إلى تراث الماضى أصبحت مختبرًا يحتوى على أدوات الحاضر، وما جمعه من أصداف وهياكل أسماك خلال رحلاته إلى الشاطئ مع أصدقائه، وكى تبقى العلاقة تبادلية تواصلية بين الماضى والحاضر، قدّم الوالدان للفتى الصغير دفاتر وأوراقًا ليرسم ويدّون ملاحظاته عن الكائنات التى يجمعها.

وفى «خيلى الأول» تمتد العلاقة خارج النطاق الذاتى للأسرة إلى الرفق بالحيوان وكيفية التعامل معه، والعناية به من خلال رحلة تعافى الفرس «أم حلق»، والجميل هنا، أن تتولى الأم مهمة تطبيب الفرس لثلاثة شهور تصبح بعدها جاهزة للمشاركة فى السباق. ونجد أمامنا مجموعة قيّمة من الدروس تتسرب إلى الطفل بطريقة محببة غير مباشرة، يدرك فيها أن للمرأة دورها العظيم فى المجتمعات الأصيلة، ولا ينكر فضلها إلا من عدِم المروءة والشهامة.

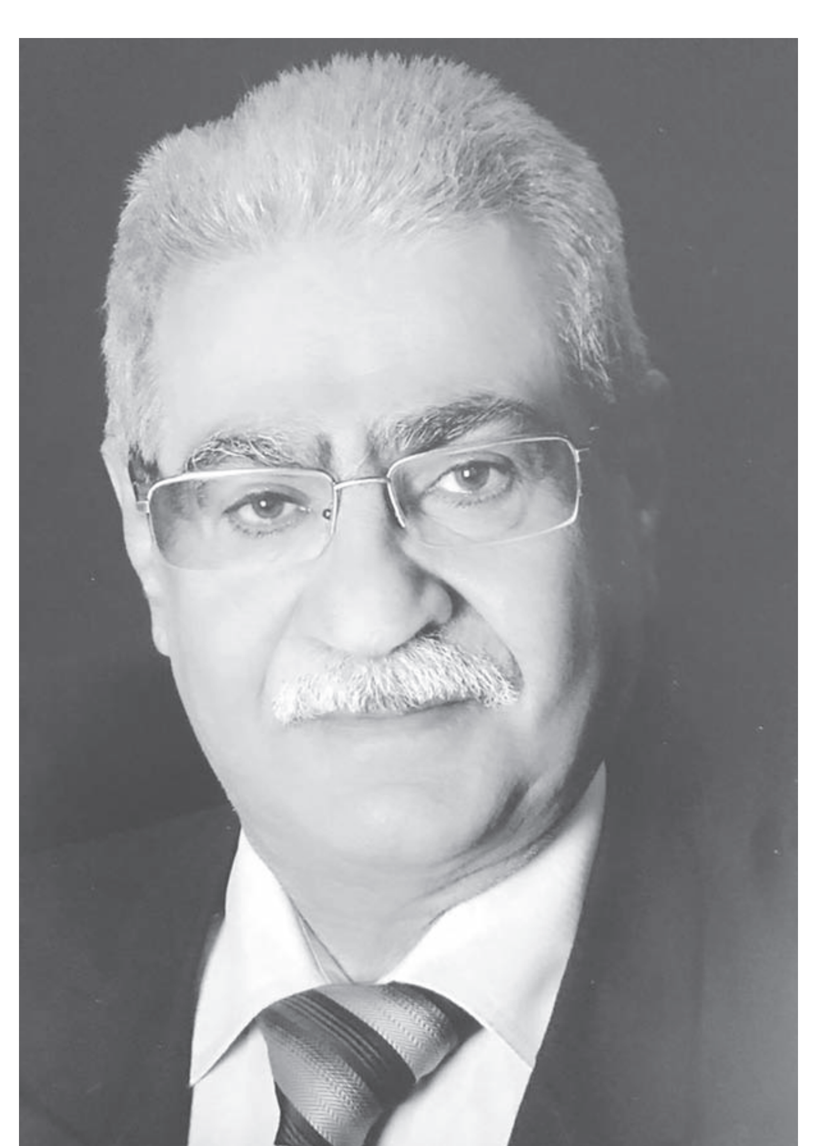
وفى «من يشبهك يا أمى» يتأكد دور المرأة حين تتولى مهام أسرتها عن فهم وإدراك للبيئة التى تعيش فيها، وتكون قادرة على رعاية الغزلان مثلما ترعى شؤون أسرتها وأولادها. فالصغير يقضى أيامًا فى الصحراء رفقة معلمه البدوى ليتعلم منه الصيد بالصقور ومهارات البقاء فى الصحراء، لكن الصحراء لم تجعله فظًا ولا غليظ القلب، بل تملكه الرفق بالغزال الصغير الوحيد، فحمله معه هدية لأمه كى ترعاه وتعتنى به.. ويتأكد دور المرأة راعية الأسرة وضابط إيقاع الحياة من حولها فى «النوم مع العقارب»، فكما كان يفعل الأجداد، يذهب الفتى الصغير إلى حميد البدوى فى قلب الصحراء، ليعلمه القنص والصيد البرى، ويعيش الفتى حياة البادية بين الإبل والغنم والصقور وكلاب الصيد، يراقب زوجة حميد الطيبة وهى تحمل الحطب، وتطبخ وتعد القهوة العربية، وتحلب النوق وحدها وبمهارة كبيرة، وتعد لهم الخبز تحت الرماد والرمل.. ويتعلم الفتى - بالمعايشة والتجربة - القنص بالصقور وتدريبها ومداواتها إذا أصابها مكروه، والتعايش مع محيط الصحراء القاسى وتأمل سلوك الحيوانات من حوله، وصراعها من أجل البقاء، حتى عندما تعرَّض للدغات العقارب، تعلم ضرورة فحص فِراشه قبل النوم ليتجنب مخاطر الصحراء.. ويتواصل تفاعل الفتى الصغير مع الكائنات من حوله فى «صديقى الأسد» وصداقته مع الأسد الكبير الذى يعيش فى مزرعتهم منذ أن كان شبلًا صغيرًا.

سلسلة «عالمى الصغير» لا تشير إلى عالم صغير أبدًا، بل تعنى العالم الكبير فى خمس قصص، منفصلة ومتصلة فى ذات الوقت؛ منفصلة لأن كل قصة مكتملة بذاتها، ومن الممكن أن تُقرأ كوحدة واحدة مستقلة عن غيرها، ومتصلة كونها تصل الماضى بالحاضر، تربط الأجيال الجديدة بتراثها، وتزيدها فخرًا بعاداتها وتقاليدها التى كان منبتها الكون الفسيح، وصحراء شاسعة غلبتها العزائم، فتحولت إلى حدائق وأسواق ومدارس وجامعات ومعارض لا تنطفئ أنوارها.

خليل حنا تادرس

معادلة الكتابة.. التشويق والدرس التوعوى

د. رضا عطية



حين جاءتنى الدعوة من مجلة «الثقافة الجديدة» للكتابة عن خليل حنا تادرس كان ترددى: من أين أبدأ ؟!. ولكنى آثرت أن أبدأ من مدخل شخصى بشهادة عنه ثم الانتقال إلى أدبه كظاهرة مهمة ولافتة.

لقد جمعتنى بالأستاذ خليل حنا تادرس وبأسرته الكريمة علاقة صداقة وجيرة فى حى الظاهر القاهرى لما يقرب من ربع قرن، واللافت، بالنسبة لى، أنَّ ابنيه الأستاذين سامح وأشرف لم يذكرا لى منذ بداية علاقتى بهما أنَّ أباهما كاتب جماهيرى ونجم كبير لدى شريحة عريضة من قراء الأدب؛ كذلك الأستاذ خليل حنا تادرس، الذى عرفته نبيلاً، وقف وأسرته الكريمة معى فى كثير من الظروف القاسية والمحن، لم أجده ككثيرين غيره من الكتَّاب الذين يلاحقون النقَّاد وغير النقَّاد من أجل الكتابة عنهم والترويج لهم.

ربما يكون هذا المدخل مهمًا ومساعدًا على الانتقال إلى مسألة محورية ومهمّة تتمثَّل فى تساؤل رئيسى وملحاح أو مجموعة من التساؤلات التى تعنى بتفسير عدم تناسب ما كُتِب عن خليل حنا تادرس من نقد ودراسة بما لاقاه من رواج جماهيرى كبير، إذ يكاد يكون، خليل حنا تادرس، ولذلك لعدم توفّر إحصائيات رسمية حاسمة، الكاتب الأكثر مقروئية، فى الفترة من أوائل الستينيات من القرن العشرين حتى منتصف أو أواخر



مع عائلته

ثمانينياته.
بدايةً، يجب أن نعترف بأنَّ ثمة مجموعة من التقسيمات الثنائية التى تكاد تأخذ طابع التقابل القطبى فى التصنيف الأدبى من نوعيات مثل: أدب المركز فى مقابل أدب الهامش، الأدب الرسمى فى مقابل غير الرسمى، الآداب العليا فى مقابل الآداب الدنيا، الكتابية فى مقابل الشفاهية، الفصحى فى مقابل العامية، وغيرها من نمط هذه الثنائية «الحادة» فى فصلها النوعى وتقابلاتها القطبية.

غالبًا، ما كانت الدراسات الأدبية تنحاز بشكل يكاد يكون مؤسسيًا لنوع أدبى بعينه مع عدم النظر بأى عين اعتبار لما دونه، ولنا أن نتأمل موقف النقد المحافظ -لا سيما اللغويين- من شعر العامية حد أنَّ شاعرًا فارقًا بحجم وقيمة عبد الرحمن الأبنودى لم ينل شعره -إلى عهد قريب قبل إطلاق جائزة باسمه، بها فرع للدراسات حول شعره- العناية النقدية من الدرس الأدبى، بسبب تلك الرؤية الجامدة لهذا النوع من الأدب. ثم كانت هناك مشكلة أخرى، وهى أنَّ بعض محاولات القراءة لبعض هذه الأنواع الأخرى غالبا ما كانت تستعمل المعايير وأدوات التحليل التى كانت تُستعمل فى درس الأنواع الأدبية والفنون الجمالية «المكرَّسة» فيتبدى أنَّ ثمة بونًا شاسعًا بين هذه وتلك.

يبدو الاتجاهان اللذان اتخذهما الدرس الأدبى من نوعية كتابات خليل حنا تادرس ومن عرفوا بكُتَّاب الأدب الجماهيرى، أو الأكثر مبيعًا، وأصحاب ظاهرة «البيست سلر»، بين تجاهلها التام والاستعلاء النقدى نحوها، أو معاملتها بنفس معايير وأدوات التى يدرس بها الأدب النخبوى أو الكتابة الطليعية، دونما إتاحة الفرصة الكافية لدراسات التلقى وعلم اجتماع الأدب لدراسة مثل هذه الظواهر ومعرفة أسباب الانتشار الجماهير لكتابة بعينها.

تعددت مجالات الكتابة لدى خليل حنا تادرس، فلم تقف عند حد كتابة الرواية أو القصة الطويلة، «النوفيلا»، وإنَّما اتسعت وتشعبت لتشمل علم النفس بالتعريف بأهم النظريات فيه والتنمية البشرية، والأبراج وكذلك ترجمة عدد كبير من الأعمال الأدبية الكبرى وتمصير بعضها بالتصرُّف فى النص المنقول.

نشر خليل حنا تادرس قصته الأولى، شيطان الحب، فى العام ١٩٥٨، وهو فى التاسعة عشر من عمره، فى مكتبة رجب، بالعتبة، ثم توالت أعماله التى حازت قبولاً جماهيريًا وانتشارًا واسعًا، مثل: نشوى والحب، عمله الأشهر الذى أصدره فى العام ١٩٦٥، وأعيد طباعته لما يناهز العشرين طبعة على مدى ربع قرن.

كانت التيمات السائدة فى روايات حنا تادرس قصص الحب والسقوط والغدر، ولنا إذا أردنا محاولة تفسير ظاهرة اتساع مقروئية أدبه فى وقتها فى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، حتى إنَّ ناشرين عربًا وخصوصًا من لبنان، كالمكتبة الثقافية، ودار الجيل قد أقبلت على طباعة كتب تادرس، فى غير طبعة- فعلينا أن ندرس السياق الذى هيأ

> لم تقف مجالات الكتابة لديه عند حد كتابة الرواية أو القصة الطويلة، «النوفيلا»، وإنَّما اتسعت وتشعبت لتشمل علم النفس بالتعريف بأهم النظريات فيه والتنمية البشرية

لهذه الحالة. سنجد مثلاً أنَّ انتشارًا كبيرًا قد حازه كاتب مثل إحسان عبد القدوس- الذى صرَّح لى خليل حنا تادرس بأنَّه كان يعتبره أستاذه وقدوته فى الكتابة- كان لنوعية الكتابة التى تدور حول قصص الحب الملتهبة العواطف والعلاقة الجدلية بين المرأة والرجل. تلك الكتابة التى تقوم على التشويق؛ حيث غالبًا ما تواجه قصص الحب بين الرجل والمرأة رياحًا عاتية أو غدر أحدهما بالآخر، كما أنَّ عناية السينما بتحويل قصص هذا النوع من الأدب أفلامًا، كما حدث كثيرًا مع إحسان ساهم فى مضاعفة الإقبال الجماهيرى عليه.

يقدِّم خليل حنا تادرس معادلة متوازنة فى الكتابة، بين عنصر التشويق بتقديم قصص الحب والسقوط الملتهبة، وكذلك التحليل النفسى والاجتماعى لأسباب سقطات أبطال قصصه ويترك لهم طريقًا للرجوع بعد استيعاب أسباب سقوطهم فى الخطأ واقترافهم الخطيئة، فتحتوى رواياته بعدًا توعويًا وإرشادًا نفسيًا وتوجيهًا أخلاقيًا، بشكل غير مباشر فى روايته الأشهر، نشوى والحب.

لا يمكن الدخول فى نصوص حنا تادرس القصصية دونما المرور على تقديماته لها، كما فى مقدمته لرواية نشوى والحب:

عزيزى القارئ

تحية طيبة

قبل أن نلتقى معًا فى نشوى والحب... وقبل أن تغمرك نشوى فى نشوتها.. أمدُّ لك يدى مصافحًا يدك.. شاكرًا لك ذوقك الأدبى وتشجيعك لرسالة العلم والأدب.

(....) وأما نشوى .. نشوى الفاتنة الساحرة التى سوف تجعلك معها فى أفراحها وأحزانها.. فى سقطتها وفى توبتها..، فإنَّها صورة صادقة لإحدى الفتيات المستهترات اللواتى تمتلئ بهن الحياة..

وإنّى لا أقول إنَّ نشوى هذه من نافذة خيالي.. أو من بنات أفكارى ولا أقول إنى عشت فى حياة نشوى كل لحظاتها ولازمتها كظلها حتى أكتب عنها هذه الصفحات الطوال..، بل كان دورى فى حياة نشوى أنى كنت أعرف أنَّها مستهترة.. عابثة.. غزال شارد يحاول أن يجد الدفء والراحة بين أحضان الرجال.. أن تعيش فى نشوة..

وليس هذا السبب فى أن استوحى من هذه الحياة العابثة أفكار قصتى وإنَّما كانت نهاية نشوى.. مصيرها الذى شهددته بعينى رأسى هو الذى جعلنى أضرب كفًا على كف فى دهشة وذهول ثم أستسلم لسيل الأفكار الذى راح يتدفق على رأسى كسيل منهمر.. ورحت أكتب قصة نشوى.

من البداية، يبدو حرص الكاتب على أن

تحوى رواياته بعدًا توعويًّا وإرشادًا نفسيًّا وتوجيهًا أخلاقيًّا

يبدو فى بنائه لشخصياته أنَّ ثمة عناية بالتشكيل السيكولوجى لديهم



مع الناشر اللبنانى عبود عبود ود. عبدالقادر حاتم



يمد جسرًا للألفة والمودة مع قارئه، يؤسس نصه القصصى بمدخل افتتاحى فيما يشبه «البرولوج» المسرحى الذى يقدِّم من خلاله السارد فى المسرح للحكاية المسرحية. يعلن الكاتب عن أنَّ لقصته جذورًا فى الواقع وأنَّها ليست كلها من خياله، مشددًا على حقيقية النهاية المأساوية لبطلتها، فينطلق الكاتب فى سرده من استحضار القارئ واصطحابه معه، وكذلك من مبدأ كلاسيكى فى الأدب عرفه الأدب العربى فى إرهاصات الكتابات القصصية التى خرجت فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين يقوم على إقناع المتلقى بأنَّ القصة المسرودة له جذور فى الواقع من أجل إقناع المتلقى وتشويقه.

وفى الفصل الأول من رواية نشوى والحب تسرد البطلة حكايتها وبدايات سقوطها:

وتبدأ قصتى وأنا عمرى عشرة سنوات.. عشرة فقط.. كنت صغيرة لا أفهم أى شيء... ولكن رغم ذلك فقد اتهمت بأنى «قليلة الأدب» (....) ومناسبة هذه العبارة حادثة صغيرة.. ولكنَّها عندى كبيرة.. كبيرة جدًا ظهرت أمامى الآن بوضوح.. كان الوقت ليلاً.. وكنت أرقة أتقلَّب فى فراشى أريد النوم.. والنوم هارب مني.. وجلست على الفراش ثم أضأت النور ونظرت حولى فلم أجد إلا داده نعيمة ترقد على فراش آخر فى ركن من أركان الحجرة وهى فى بحر واسع من النوم..، وخيل لى وقتها أن أوقظها. ولكن لماذ أوقظها ولست فى حاجة إليها..

وقفزت إلى عقلى فكرة.. لماذا لم أذهب إلى حجرة ماما لأنام معها؟ وبخفة الظبى نهضت من فراشى وتسللت إليها وأنا حافية ونظرت للحجرة وهى مغلقة وكانت مضاءة من الداخل وصوت أمى وهى تضحك ضحكات خافتة ممتزجة بضحكات أبى وفتحت الباب دون أى استئذان أو دون أن أطرقه ودهشت لما رأيته، لقد كان والدى جالسًا على حافة الفراش وأمى أمامه تخلع ملابسها وتوقفت عن خلعها عندما رأتنى أقف أنظر إليها وقالت فى دهشة وغيظ:

– نعم.. عاوزه حاجة؟

ولم أجبها عن هذا السؤال فقد تجاهلته وسرعان ما عادت بى ذاكرتى يوم أن كنت ألعب فى الحديقة مع صبية من أولاد الجيران وقد جلست على النجيل الأخضر وثوبى يعلو فخذاى وجاءت أمى، وعندما وجدتنى هكذا نهرتنى قائلة:

– تغطى يا بنت، ثم مالت علىَّ وأخذت يدىَّ تنهضنى وهى تقول:

– وأوعى تتعرى كده أمام رجالة.. سامعة

والآن وقد رأيتها تتعرى، بل وتخلع ملابسها أمام أبى فلماذا لا أذكِّرها أنا وأطلب منها ألا تتعرى هكذا وخاصة أمام رجل.. أبى..

وقلت بسذاجة وبراءة أطفال:

– ماما وانتى بتتعرى ليه؟

ونظرت إلىَّ نظرة تحمل من الغيظ والحنق أكثر ما تحمل من الحب والحنان وقالت:

– امشى اخرجى بره.

ولكنى لم أخرج ونظرت إلىَّ مرةً أخرى وقد كسى وجهها ثوب الثورة والغضب عندما وجدتنى مازلت واقفة كالتمثال لا أتحرَّك ولا أطيع لها أمرًا.. وضحك والدى الطيب قائلاً:

– أصل.. أنا بابا ومش عيب

ومرة أخرى نظرت إليها وصممت أن أجادلها وقلت:

– إنتى مش قلتى.. أوعى تتعرى أمام أى راجل؟

وعلت وجهها شبه ابتسامة وقالت:

– لكن بابا مش راجل..

ودون أن أفكِّر وفى براءة وسذاجة قاطعتها قائلة:

– أمال يعنى امرأة؟

وضحك أبى طويلاً وقد مالت رأسه إلى الخلف.. ونهرتنى هى قائلة:

امشى «يا قليلة الأدب» وخرجت من عندها مهزومة وأنا لا أصل إلى أى نتيجة..

يبدو فى بناء خليل حنا تادرس لشخصياته أنَّ ثمة عناية بالتشكيل السيكولوجى لديهم وإبرازًا لجذور مآسيهم، فبطلته هنا، نشوى، تبدو ضحية لالتباس المعايير الأخلاقية لديها من مفارقة نهى الأم لها عن التعرى أمام رجال غرباء ومشاهدة الابنة لأمها تتعرى أمام أبيها الذى تعبره رجلاً مثل غيره من الرجال التى كانت أمها تنهاها عن التعرى أمامهم. فتحتوى قصص تادرس على أبعاد أخلاقية وتربوية وفعلاً توعويًا.

ويأتى أسلوب خليل حنا تادرس بسيطًا وسهلاً فى الأداءات اللغوية للسرد، مع قصر الجمل التى تجعل إيقاع السرد سريعًا، فضلاً عن بعض التكرار التتابعية لبعض الكلمات المفتاحية التى يكون لها مركزية دلالية، فضلاً عن انخفاض نسبة المجازات والصور لاتباعة أسلوب مباشر فى السرد. كما يعتمد خليل حنا تادرس على التوازن بين الوصف السردى والحوار الذى يبرز الأفكار التى تدور فى وعى شخصياته.



عن النقد اليوم

د. محمد مشبال

ناقد وأكاديمى

هناك تراجع لهيمنة التوجه الأدبى أو الجمالى فى مقاربة الأعمال الأدبية

لعل المتتبع اليوم لأحوال النقد الأدبى فى الثقافة العربية الحديثة ومقارنتها بأحواله قبل الألفية الجديدة، سيلاحظ بسهولة كبيرة تراجعا لهيمنة المناهج النقدية الأدبية لصالح مناهج تحليل الخطاب، وهو ما يفيد أمرين؛ الأمر الأول أن هناك تراجعا لهيمنة التوجه الأدبى أو الجمالى فى مقاربة الأعمال الأدبية. والأمر الثانى أن هناك توجها قويا نحو الاهتمام بمطلق النصوص الثقافية بدل تركيز الاهتمام على النصوص والأعمال الأدبية.

لا نعدم الأدلة والشواهد التى تثبت هذا القول، كما لا نعدم الخلفيات والأسباب البعيدة والقريبة التى تفسّر هذا التحوّل فى وضع النقد الأدبى إلى درجة أنه بات واضحا أن الاهتمامات الجمالية النصية الخالصة التى استأثرت بعنايتنا منذ ثورة المناهج النقدية الحديثة التى برزت طلائعها فى بداية الثمانينيات، لم تعد تحظى بالبريق الذى كان يجعلها تخطف أبصار الباحثين الجامعيين الشباب فى أواخر القرن العشرين. وبناء عليه يتوجب على المشتغلين بالآداب أن ينخرطوا فى هذا التحوّل وأن يتفاعلوا مع محيطهم الثقافى الذى يموج بالحركة؛ فلم يعد ممكنا اليوم مخاطبة القارئ المعاصر بخطاب نقدى لا يعبّر عن ثقافته ولا يترجم اهتماماته بل ولا يبصّره بوجوده فى هذا العالم الذى يعيش فيه.

إننا نعرف أن النقد الحداثى الذى هيمن فى الثقافة الأدبية العربية الحديثة، كان قد نجح فى الانتشار لأنه أزاح من طريقه نقدا إيديولوجيا لم يصبح قادرا على الاستمرار فى سياق فكرى عام لم يعد مؤمنا بالإيديولوجيات. لكن ينبغى أن لا نغفل عن حقيقة تفيد أن انخراطنا فى الحداثة النقدية لم يكن مدروسا؛ فنقادنا لم ينخرطوا فى المناهج النقدية بناء على تمثل دقيق لها، أو اقتناع فكرى بمفاهيمها، ولم يكونوا قادرين على محاورتها ونقضها أو تطويرها؛ فيكتفون بعرضها والتعريف بها، وفى أحسن الأحوال يطبقون مقولاتها على أعمال أدبية عربية. وكان أمرا عاديا أن ترى هذه المناهج النقدية تتعايش فى مؤلفات ناقد واحد يتنقل بينها فى فترة زمنية قصيرة، بحيث لا يمكنك أن تخرج منها بتصور نقدى متماسك؛ لأنه نذر نفسه ليكون وسيطا بينها وبين القارئ العربي. وكان راضيا عن هذا الدور الذى يقوم به، وهذا أحد العوامل التى تفسر لماذا لم يوجد فى النقد العربى الحديث منظرون كبار ساهموا فى تطوير المناهج والنظريات النقدية. فأنا أشك فى أن المدونة النقدية العربية الحديثة تضم كتابات نقدية أدبية تنظيرية تستحق أن تترجم إلى اللغات الأجنبية؛ لأن قيمتها التنظيرية لا تتجاوز نقل نظيرتها الغربية دون إضافات حقيقية، بل ودون أى إسهام حقيقى فى إعادة بنائها وتركيبها، وهو ما يجعل القارئ الغربى لا يظهر أى حاجة إليها، باستثناء

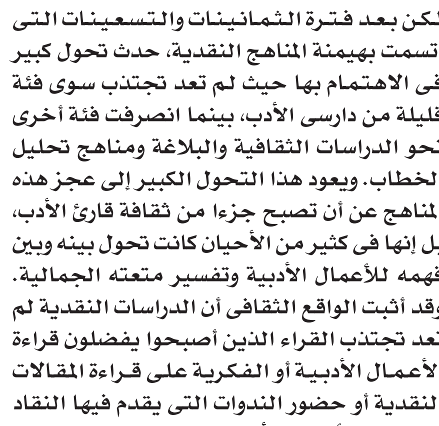
نقد النقد : رواية تعلم

المؤلف

تزفيتان تودوروف ؛ ترجمة سامي سويدان

أبريل 2022
العدد 379


الثقافة الجديدة


تودوروف



النقد الحداثى نجح فى الانتشار لأنه أزاح من طريقه نقدا إيديولوجيا لم يصبح قادرا على الاستمرار فى سياق فكرى عام لم يعد مؤمنا بالإيديولوجيات

الأعمال النقدية التطبيقية التى يبدع أصحابها فى تحليل النصوص والتى لا أشك فى أن بعضها يحوز قيمة عالية تتعدى حدود دائرتها الثقافية العربية.

ويجب ألا نغفل عن عامل آخر مهم جعل خطابنا النقدى العربى لا يحوز الأهمية التى كانت لنظيره الغربى، وهو أن ثقافتنا النقدية العربية عادة ما كانت تنقل لنا المناهج النقدية بعد فترة طويلة من ظهورها؛ فقد تعرّفنا النقد البنيوى بعد أكثر من عشرين سنة من ظهوره فى أوروبا، وبينما كنا نتعرّف أعمال تودوروف فى السرديات البنيوية على سبيل المثال، كان الرجل يؤلف كتابا ينبهنا فيه إلى ما تشكله المناهج النقدية البنيوية من خطر على الأدب، لهذا دعانا إلى التعامل معها بحذر شديد حتى لا نسىء إلى الإبداع الأدبى، بل إنه كان فى هذا الوقت قد غير جلده تماما بالانتقال إلى حقل مغاير تماما هو الدراسات الثقافية، وكان قد مهّد لهذا الانتقال عندما ألف كتابا مهما هو «نقد النقد».

لكن بعد فترة الثمانينات والتسعينات التى اتسمت بهيمنة المناهج النقدية، حدث تحول كبير فى الاهتمام بها حيث لم تعد تجتذب سوى فئة قليلة من دارسى الأدب، بينما انصرفت فئة أخرى نحو الدراسات الثقافية والبلاغة ومناهج تحليل الخطاب. ويعود هذا التحول الكبير إلى عجز هذه المناهج عن أن تصبح جزءا من ثقافة قارئ الأدب، بل إنها فى كثير من الأحيان كانت تحول بينه وبين فهمه للأعمال الأدبية وتفسير متعته الجمالية. وقد أثبت الواقع الثقافى أن الدراسات النقدية لم تعد تجتذب القراء الذين أصبحوا يفضلون قراءة الأعمال الأدبية أو الفكرية على قراءة المقالات النقدية أو حضور الندوات التى يقدم فيها النقاد قراءاتهم للأعمال الأدبية.

والتحول الأخطر الذى تشهده الفترة التى نعيشها، يتمثل فى أن الثقافة النقدية لم تعد تحصر اهتمامها فى النصوص الأدبية الرفيعة، بل انفتحت على مختلف الأشكال التعبيرية وأنواع الخطاب اللفظى التى لم تكن موضوع التفكير النظرى الأدبى؛ مثل الخبر والنادرة والمثل والشعار والدعاء والإعلان والكتابة على الجدران والنكتة والموعظة والخطاب السجالى وغيرها من الأنواع الخطابية التداولية التى لا يمكن مقاربتها بمناهج النظرية الأدبية، بل تحتاج إلى مقاربات مستمدة من حقول البلاغة ونظريات الحجاج ومناهج تحليل الخطاب.

ولعل هذا التوصيف الذى قدمناه عن أحوال النقد الأدبى والتحولات التى طرأت على القراء والباحثين فى مجال الآداب بشكل عام، أن يشير إلى أننا مقبلون على إعادة النظر فى بناء خريطة التعليم الجامعى فى أقسام الآداب بالعالم العربي، إذا شئنا أن نرفع من المستوى العلمى لطلاب الجامعة ونجعلهم يواكبون العصر الذى يعيشون فيه.

ثقافتنا النقدية العربية عادة ما كانت تنقل لنا المناهج النقدية بعد فترة طويلة من ظهورها





علاء خالد

شاعر وروائى

عزيزى أندريه

يعتبر كتاب «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم، الذى نُشر عام ١٩٤٣، من الكتب المؤسسة فى مفهوم الحداثة المصرية، للشكل الأدبى الذى اتخذه، وهو تلك الرسائل المتبادلة بين الحكيم وصديق فرنسى، تعرف عليه فى باريس أثناء مكوثه هناك لنيل الدكتوراه فى القانون (١٩٢٥ - ١٩٢٨)، بجانب فكرة «البوح» التى تتضمنها الرسائل، حتى وإن لم تتناول أسرارًا ما، إلا أنها تشى وتحوط بتفاصيل حياة عادية وأسرارها العادية والبسيطة، والتى بدورها تنسج «السيرة».

بعد أن تعرف الحكيم على هذه العائلة الصغيرة المكونة من الزوج أندريه والزوجة جيرمين وجانو ابنهما الصغير؛ غادر صديقه المهندس باريس للعمل فى مصنع فى «ليل» شمال فرنسا؛ فبدأت الرسائل بينهما، والحكيم لا زال فى باريس، واستمرت حتى بعد عودته من بعثته خائبًا، لمصر؛ لكن يظل السؤال كيف حصل الحكيم على رسائله، ليقوم بنشرها؟

بعد سنوات من عودة الحكيم لمصر، واشتغاله بالقضاء، ثم استقالته وتفرغه للأدب، خلال هذه السنوات انقطعت الرسائل بينه وبين هذه العائلة الفرنسية؛ فما كان منه عندما زار باريس عام ١٩٣٦، زيارة هذه العائلة التى تذكره بزهرة عمره، سنوات نهايات العشرينيات، التى قضاها فى باريس متسكعا، وباحثًا عن المعرفة، ليس فى القانون، الذى ذهب من أجله، ولكن فى الفن والأدب والموسيقى.

فى هذه الليلة أخرج له أندريه صندوقًا يحتفظ فيه برسائل الحكيم له. هنا استيقظت هذه الزهرة وهذه السنوات، بعد أن أصبح صاحبها على مشارف الأربعين. تمسك الحكيم برسائله بشكل طفولى، وأصر على أن يأخذها معه لمصر. وافق أندريه بعد أن أخذ منه عهدًا باستردادها بعد قرائتها. وربما، أيضًا، كان يريد أن يتخلص من هذه الذكرى؛ لأنها لم تعد ملكًا له، بعد «الشهرة» التى أصابت صاحبها آنذلك! هذه الشهرة عرّت الرسائل وهى مخبوءة فى مكانها فى الصندوق، فلا ضير من أن تخرج للعلن، أو تعود لصاحبها.

قام الحكيم بترجمة الرسائل للعربية، وفى أول عودة له لباريس عام ١٩٣٨ ردّها للعائلة الفرنسية، ليبطل أى مسار آخر كانت ستأخذه. ثم نشرها كجزء أول من سيرته الذاتية عام ١٩٤٣، ثم تلاها بدُرته «سجن العمر» سنة ١٩٤٧، هذا العمل المؤسس أيضًا فى كتابة السيرة الذاتية.

الخطوة الأهم فى رأيى هى جرأة الحكيم على نشر رسائله، كعمل أدبى، لا شك تشبعه بالأشكال الحديثة التى تعرض لها أثناء فترة إقامته بباريس؛ فبجانب شغفه بالموسيقى والفن التشكيلى، إلا أنه كان يردد دومًا فى رسائله عن مظاهر «ثورة المودرنزم»، التى يعيش وسطها، ورأيه مثلا فى رواية «عوليس» لجيمس جويس، الذى حضر له محاضرات عن تاريخ الشعر الإنجليزى.

كان أدب الرسائل شكلا أدبيًا مستقرًا فى أوروبا؛ لكنه كان جديدًا فى مصر، خاصة هذا السرد الروائى الذى يتخلله، كتفاصيل الحياة اليومية، وأيضًا كسرد لرحلة أفكاره وتحولاتها. يكتب الحكيم «إنى معبد يتصاعد من جوفه لا بخور الإيمان، بل بخار الشك والقلق»، ويكتب أيضًا متتبعًا رامبو ومركبه السكران: «حياتى كلها ليست سوى قارب ثمل».

منح الحكيم نفسه، وبنفسه، الاعتراف بأن ما يكتبه أدبًا، بالرغم من أنه طوال هذه الرسائل لصديقه كان يشكك فى قيمة ما يكتبه، ولكن يبدو أن تجاوز الأربعين الذى يشكل «خريف العمر»، دفعه لهذا الاعتراف، وبدأ يرى نفسه من جديد، وبعد أن نُشرت له عدة روايات ومسرحيات تُرجمت للفرنسية.

فى رسائل الحكيم علاقة بين ثقافتين؛ الثقافة الشرقية ببعديها الروحى والخيالى التى يمثلها الحكيم، والثقافة الغربية ببعدها الرياضى، التى يمثلها صديقه أندريه الذى كان يتهم الحكيم دومًا بأنه شخص خيالى، ويسخر من روحه الشرقية. بينما الحكيم يرى فى صديقه أنه يجسد العقل الرياضى «الناصع والمستقيم» للحضارة الأوروبية، ولكن قلبه ينقصه الألم، وهذا الألم يمنعه عن رؤية الروح الشرقية التى يمثلها، وفى النهاية حدث تبادل أدوار جزئى بين الثقافتين، بدأ أندرية فى حب الفلسفة والموسيقى والأدب، وبدأ الحكيم فى تلمس حدود هذا «العقل الناصع، والمستقيم»، الذى ظهر فى كتاباته ومسرحياته المجردة/ الرمزية بعد ذلك.

لا أعرف النقطة التى انتهت عندها المراسلة، هل كانت نسيانًا متبادلًا من الطرفين؟ من الذى أرسل آخر رسالة، ومن الذى سها عنها ولم يرد. لا شك أن من قام بهذا الفعل اكتشف أن العلاقة قد اكتملت، حتى بنقصانها، بعد أن دخلت حياة كل منهما فى مسار جديد.

لا زلت أحتفظ بنسخة من أفكارى وزهرة عمرى، عند صديقة لبنانية، كنت أراسلها بداية من عام ٧٦ وبداية الحرب، حتى منتصف التسعينيات. ثم انقطعت تمامًا بعد علمى بزواجها وسفرها لألمانيا. داخل هذه الرسائل سيرة لفترة فى غاية القلق والتحول فى حياتى، ومهما حاولت تكرار قراءة رسائلها لى، لا أصل لصورتى التى أودعتها هناك مع هذه الصديقة.






في 10 كتب مؤلفو الشتات يبحثون عن الهوية



تعددت السبل؛ والمشاعر تكاد تكون واحدة، لا فرق بين فتيان وفتيات؛ فجميعهم يفتقد الإحساس بالانتماء إلى المكان الذى يعيش فيه، بل والمدهش أن بعضهم وُلد به، تلك الغربة تدفع عددًا منهم تجاه الإبداع بالقلم، ربما للهروب من هذه المشاعر بتفريغها والتعبير عنها، ولكنها تتجدد وتمنحهم مساحة أخرى للإبداع، أطلقت الكاتبة المغتربة «سانا جويال» فى مجلة «فوغ» عليهم مؤلفى الشتات الجدد واختارت ١٠ منهم يطرحون أسئلة مهمة فى رواياتهم الأولى وجوابها جميعًا «حب الوطن».

ج. ا

فى روايتها «فتيات بنيات» عكست الكاتبة «دافنى بالاسى أندريداس» أفكارها ومشاعرها على مجموعة من الأمريكيات الملونات اللاتى حولن الاغتراب لطاقة إيجابية، ورغم هذا ظل إحساسهن بالانتماء مفقودا، فما الذى ينقصهن؟، بينما فى روايتها «عودة فراز على» ظنت الكاتبة «أمينة أحمد» أن تلك المشاعر السلبية سببها الطبقية والصراع بين الأجيال والفساد الذى مزق المجتمع، ولكنها أدركت أن هناك من وجد هويته رغم ذلك، بينما غيرها ممن هربوا ونجوا من كل هذا، لم يجدوها قط.

فى حين تاه الكاتب «جورنيك جوهال» بين الحاضر والماضى فى روايته «نحن نتحرك»، ولم يجد جواب على سؤاله «لماذا لم أجد الخلاص فى أى من بقاع هذه الأرض، وماذا أفتقد؟»، وحتى مع الروابط الأسرية القوية ظلت الأحاسيس السلبية عالقة بالكاتبة «سوخ أوجلا» فى روايتها «مشمس»، ولم تعرف السبب، وحاولت الكاتبة «سارة ثانكم ماثيوز» أن تجد التعويض فى الصداقة فى روايتها «كل هذا يمكن أن يكون مختلفًا»، ولكنها افتقدت لشىء غابت معه الهوية وحضرت الغربة «فما هو؟».

ورغم تشابه الريف؛ لكن الغربة حاضرة مع الكاتبة «ديور عزيز أمنة» فى روايتها «أمريكا للأبد»، ولم يجد «قاسم على» تعويضًا فى علاقة رومانسية مع فتاة من بلاده فى روايته «النوايا الحسنة» رغم ما خاضه الثنائى من تجارب تكفى لتدفق المشاعر الإيجابية، وتبيِّن للكاتبة «ياسمين كورديرى خان» فى روايتها «طريق إدجوير» أن الروابط الأسرية التى تبدو قوية قد قُطعت، ولا أمل فى استعادتها فى المهجر.

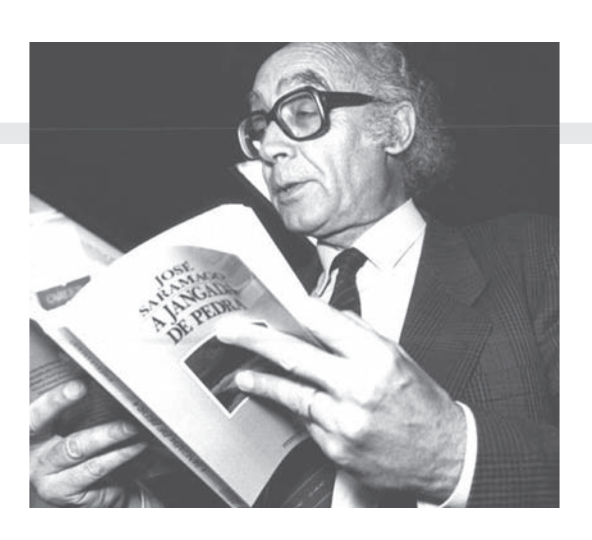
وفى رواية «راو الملك الخالد» أدركت الكاتبة «فاهينى فارا» أن الحداثة والرقمية لم تؤثر فى هوية أبناء عمومتها ممن يعيشون فى بلادهم ولم يغادروها؛ فلماذا بدت سببًا مباشرًا فى طمسها عندها وعند أقرانها ممن هجروا، وكانت «راديكا سانغانى» الوحيدة التى طرحت تساؤلاتها عن الهوية الغائبة فى روايتها «٣٠ شيئًا أحبها فى نفسى»، ثم أشارت إلى الشىء الضائع والسبيل لوضع إجابة لكل التساؤلات المطروحة؛ وهو «حب الوطن».

6 كُتب لفهم عبقرية ميسى

رصدت كاتبة القسم الثقافى بمجلة ألديا الأسبانية «أندريا روديس»؛ ستة كُتب تبرز كيف أصبح «ميسى» أسطورة وعبقرية رياضية، ودعت القراء لاقتنائها، وهى «مجمع برشلونة: ليونيل ميسى.. صنع وتفكيك» الذى تتبع فيه الثنائى «سيمون كوبر»، و«ستيف ويست» اكتشاف ميسى طفلاً وانضمامه للنادى، «ميسى» للإيطالى «لوكا كايولى» يتضمن مقابلات حصرية مع بعض الشهود الذى تتبعوا مسيرته منذ مولده، «ميسى ورونالدو: من هو الأعظم؟» وعقد فيه الخبير «إيلوجى يوكولسون» مقارنة مهنية بينهما، «ليونيل ميسى وفن الحياة» بقلم أندى ويست الذى اهتم بالجوانب الإنسانية فى حياته، وبتفاصيل أخرى وضع الصحفى الأرجنتينى «ليوناردو فاكيو» قصة حياته فى كتاب «ميسى: سيرة ذاتية»، وكتاب آخر يحمل اسمه «ميسى» وضعه الإسبانى «جويلم بالاج» يركّز على التضحيات التى أقدم عليها ميسى حتى يحقق أقصى نجاح ممكن وأن الموهبة والقدرات الخاصة وحدها لا تكفى.

تهتم الكتب الستة بالجوانب الإنسانية فى حياة ميسى وتضحياته لتحقيق النجاح



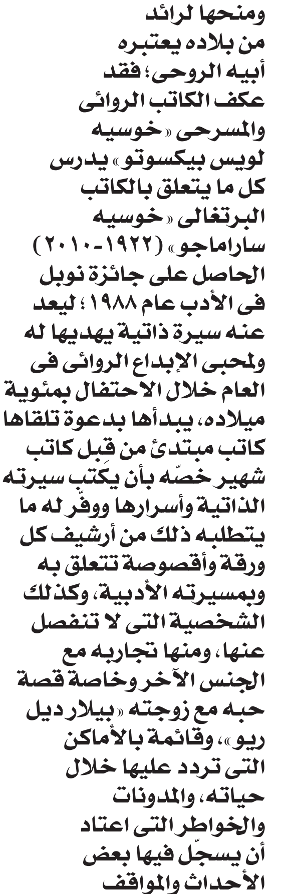


سيرة ساراماجو فى مئويته

قطع من عمره بضع سنوات ومنحها لرائد من بلاده يعتبره أبيه الروحى؛ فقد عكف الكاتب الروائى والمسرحى «خوسيه لويس بيكسوتو» يدرس كل ما يتعلق بالكاتب البرتغالى «خوسيه ساراماجو» (١٩٢٢-٢٠١٠) الحاصل على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٨٨؛ ليعد عنه سيرة ذاتية يهديها له ولمحبى الإبداع الروائى فى العام خلال الاحتفال بمئوية ميلاده، يبدأها بدعوة تلقاها كاتب مبتدئ من قِبل كاتب شهير خصّه بأن يكتب سيرته الذاتية وأسرارها ووفر له ما يتطلبه ذلك من أرشيف كل ورقة وأقصوصة تتعلق به وبمسيرته الأدبية، وكذلك الشخصية التى لا تنفصل عنها، ومنها تجاربه مع الجنس الآخر وخاصة قصة حبه مع زوجته «بيلار ديل ريو»، وقائمة بالأماكن التى تردد عليها خلال حياته، والمدونات والخواطر التى اعتاد أن يسجّل فيها بعض الأحداث والمواقف التى عاشها وشخوصها.

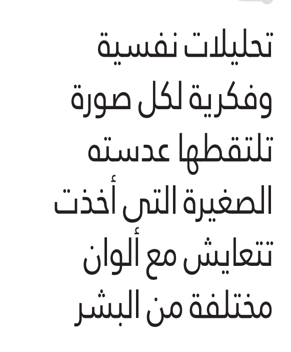


سيسجل الكتاب بعضًا من الأحداث والمواقف التى عاشها ساراماجو



«ما يوحِّدنا» بعدسة ألفونسو

بعد فترة طويلة من التحضير والتحاور الخاص بين كاميرا وصاحبها الفنان الكوبى «ألسيدس بورتال ألفونسو» استعان خلالها بتحليلات نفسية وفكرية لكل صورة تلتقطها عدسته الصغيرة التى أخذت تتعايش مع ألوان مختلفة من البشر فى سياقات ومن خلفيات متعددة، وتكتشف التناقضات بين كل بيئة وأخرى، ليتبين أوجه التشابه والاختلاف فى أنماط الحياة اليومية فى الريف والحضر، وفى الشرق والغرب ليتوصل فى نهاية المطاف إلى أن ما يجمع بين البشر ويمكن أن يوحدهم يفوق كثيرًا ما يمكن أن يفرقهم، وجمع بورتال ألفونسو من صوره ما يدلل على «ما يوحِّدنا» لتقديمها فى عدة عروض بدأها من هافانا بمعرض «من إسكامبراى إلى سيرا» يعرض فيه ما يوحِّد بين سكان أحد الجبال وسط البلد وبين أقرانهم من سكان الريف فى الغرب.



تحليلات نفسية وفكرية لكل صورة تلتقطها عدسته الصغيرة التى أخذت تتعايش مع ألوان مختلفة من البشر

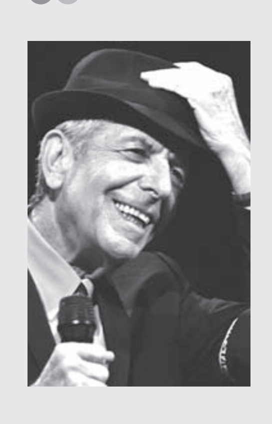




الرواية المجهولة لليونارد كوهين

بعد النفى والاستنكار ممن لا يعرف، أعلنت صحيفة «الجارديان» عن صدور الرواية المجهولة للمغنى والشاعر والروائى الكندى «ليونارد كوهين» (١٩٣٤-٢٠١٦) والتى كتبها عام ١٩٥٦ وعنونها بـ «باليه من الجُذام» فى ذات العام الذى نشر خلاله مجموعته الشعرية الأولى «دعونا نقارن الأساطير»، وركّز فيها على العلاقات السامة التى يفضّل الكثيرون الحفاظ عليها، وتأتى الرواية كجزء من كتاب يتضمن قصصًا قصيرة، وسيناريو درامى إذاعى، وتلك الرواية القصيرة المجهولة التى رُفضت مرتين رغم أنه يراها أفضل من روايته الأولى «اللعبة المفضلة» التى صدرت عام ١٩٥٧، وتولت «ألكسندرا بليشويانو» المعنية بأعماله إعداد هذه الكتابات للنشر بعدما أوصى كاتبها قبل رحيله بذلك واعتبر أن أرشيفه الثرى هو كنزه المدفون الذى احتفظ به، وهو يدرك أنه سيأتى من يكتشفه وربما يجد فيه ما يستفيد ويستمتع به.

ركّز فيها على العلاقات السامة التى يفضّل الكثيرون الحفاظ عليها







روسيا وأوكرانيا

جذور ثقافية مشتركة ممتدة عبر التاريخ

اتسم عصر كييف روس بازدهار الثقافة ومع بداية مرحلة تفتت الدولة فقدت الثقافة وحدتها وتأسست مدارس مختلفة فى الرسم وكتابة الحوليات فى كل إقليم

د. محمد نصر الدين الجبالى

يعيش العالم حاليًا على وقع أحداث متصاعدة وحرب مستعرة بين روسيا وأوكرانيا تلقى بظلالها المظلم على مستقبل أوروبا والعالم بأكمله. هذا الصراع الدائر يأتى بين بلدين تجمعهما أواصر ثقافية وتاريخية ودينية ولغوية واحدة؛ حيث انطلقت حضارة وثقافة شعوب السلاف الشرقيين (روسيا وأوكرانيا وبيلاروس) تحديدًا من مدينة كييف قبل أكثر من أثنى عشر قرنًا من الزمان، ثم امتدت شرقًا حتى إمارة موسكو، ومن ثم تأسيس الإمبراطورية الروسية التى توسعت لتضم شعوبًا أخرى غير سلافية فى آسيا الوسطى والقوقاز.

ولعل من المهم أن نتوقف عند نشأة ثقافة شعوب السلاف الشرقيين لنتعرف عن قرب على الجذور الثقافية المشتركة، وتطور الأدب والفن والعمارة فى تلك المناطق فى القرون الأولى لنشأتها، وربما يساعدنا ذلك وضع تصور أفضل لحقيقة ومستقبل هذا الصراع.

تمثل كل من روسيا وأوكرانيا حالة فريدة وثرية، ونموذجًا للدول التى حافظت على تماسكها الروحى والثقافى، على الرغم من التنوع الكبير فى الثقافات والديانات واللغات والقوميات التى قطنت هذه الأراضى.



روريك أحد أمراء الفارانجيين ومؤسس الإمارة الروسية

وقد تميزت الثقافتان الروسية والأوكرانية بكونهما امتداد لبعضهما البعض، وقد نشأتا تحت تأثير قوى لثقافات أخرى عديدة لحضارات بيزنطة والشرق وغرب أوروبا، وقد شهد تطورها مراحل عديدة.

لعبت بيزنطة دورًا كبيرًا فى تطور الثقافة الروسية القديمة التى اصطلح على أن يطلق عليها حضارة روس كييف نسبة إلى مدينة كييف عاصمة أوكرانيا حاليًا، وربما من الأدق أن نقول إنه لم يكن تفاعلًا بقدر ما كان تأثيرًا قويًا من جانب هذه الثقافة على نظيرتها الروسية القديمة، وكانت بيزنطة فى ذلك الوقت فى ذروة نهضتها فى العصور الوسطى؛ لذلك كان تأثيرها كبيرًا كما استوعبت الثقافة الروسية القديمة تقاليد التراث الثقافى اليونانى والرومانى القديم، وقد قامت بتطويع هذه التقاليد بما يناسبها مما جعلها فريدة من نوعها.

وتجدر الإشارة إلى أن دولة كييف روس «كييفسكايا روس» قد تشكلت فى القرن الثامن وأوائل القرن التاسع، وقد سكنها السلاف الشرقيون، وهم شعوب روسيا وأوكرانيا وبيلاروس حاليًا، ولذا؛ فليس من قبيل الصدفة أن يطلق على مدينة كييف الأوكرانية لقب «أم المدن الروسية»، وكان أول حاكم لها هو الأمير روريك الذى يعتبر مؤسس أول سلالة حاكمة،



طوال القرن السابع عشر عانت الثقافة الروسية من التأثير المتنامى عليها من قبل الثقافة الغربية الأوربية

ثم خلفه ابنه الأمير أوليج الذى جعل من المدينة عاصمة لإمارة روسيا كييف فى عام ٨٨٢، وهكذا أصبح روريك مؤسس سلالة ريوريك التى حكمت روسيا حتى القرن السادس عشر.

اتسم عصر كييف روس بازدهار الثقافة، ومع بداية مرحلة تفتت الدولة فقدت الثقافة وحدتها وتأسست مدارس مختلفة فى كل إقليم (فى العمارة والرسم وكتابة الحوليات وغيرها). وقد حدث ذلك الانهيار بعدما شهدته دولة كييف روس انقسام بين الأمراء فى القرن الثانى عشر الميلادى؛ حيث انقسمت الدولة إلى إمارات مستقلة، واستمر هذا الوضع حتى الغزو المغولى فى عام ١٢٣٧ غير أن مدينة كييف بقيت المدينة الرئيسية.

وأصيب التطور الثقافى بالجمود والتوقف مع احتلال المغول لروسيا، وفى منتصف القرن الثالث عشر تحولت الأراضى الروسية إلى ركام وأطلال، وبدأت عملية إعادة البناء والنهوض بالثقافة الروسية من جديد فى نهاية القرن الثالث عشر واستمرت إلى منتصف القرن الرابع عشر، وفى النصف الثانى من القرن الرابع عشر وحتى القرن الخامس عشر شهدت تطورًا غير مسبوق، ووقعت عمليات تكامل واندماج بين المدارس الثقافية المحلية لتشكل ثقافة روسية مشتركة وواحدة، وفى القرن السادس عشر بدأت مرحلة جديدة من تطور الثقافة الروسية مع تأسيس دولة روسيا الموحدة حيث اكتملت عملية تشكيل الثقافة الروسية الموحدة أيضًا، وطوال القرن السابع عشر عانت الثقافة الروسية من التأثير المتنامى عليها

من قبل الثقافة الغربية الأوربية؛ حيث بدت السمات العلمانية أكثر وضوحًا واتسعت الهوة بين ما الواقعي والتقليدي.

وكان الدين هو القناة الرئيسية التى تسللت من خلالها الثقافة البيزنطية فى روسيا القديمة. كانت ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغة السلافية القديمة بمثابة حدث كبير، جعل أفكار ومضامين الديانة المسيحية فى متناول الناس وفهمهم. كما امتد تأثير الثقافة البيزنطية إلى الفنون والعمارة. وامتد أثرها إلى الهندسة المعمارية والفسيفساء واللوحات الجدارية ورسم الأيقونات وكذلك فى الفنون التطبيقية كصناعة المجوهرات والحجر.

وتقوم الثقافة الروسية فى فترة القرون الوسطى على رافدين أساسين وهما الرافد الأجنبى والرافد الوطنى، وقبل القرن الرابع عشر كان الاتصال بين روسيا وبيزنطة وشعوب البلغارى والصرب وغيرهم قويًا ومتناميًا، وفى القرن السابع عشر وصل التأثير القادم من شرق أوروبا ووسطها على روسيا إلى ذروته، وقد استوعب المجتمع الروسى القيم القادمة من الخارج وطوعها لتناسبه، ولذا نلاحظ أنه ومنذ المراحل المبكرة للتطور اكتشف الأدب والعمارة وفنون الرسم الروسية سمات خاصة بها وملامح وطنية تميزها وتتفرد بها عن غيرها.

وبالحديث عن الأدب وتطوره يمكن الإشارة إلى مرحلتين مهمتين فى نشأة هذا الفن فى روسيا القديمة حقبة ما قبل الغزو المغولى ألا وهما مرحلة أدب كييف روس ثم مرحلة عصر الانقسام والاضمحلال، وكان أسلوب الكتابة التاريخية وتخليد الأبطال هو المهيمن على الأدب الروسى القديم فى القرون الوسطى وحتى نهاية القرن الرابع عشر، ومن السمات المميزة لهذا الأسلوب الجدية والتوازن والرزانة، وظل الأدب الروسى القديم يقع على خط التماس بين الأدبين الشفهى والمكتوب، ومع الأسف لم تصلنا إلا عدة كتب وأعمال أدبية روسية الأصل من حقبة ما قبل الغزو المغولى لروسيا. غير أنه يمكن أن نخلص إلى نتيجة أن المدرسة الروسية فى الأدب كانت رفيعة المستوى.

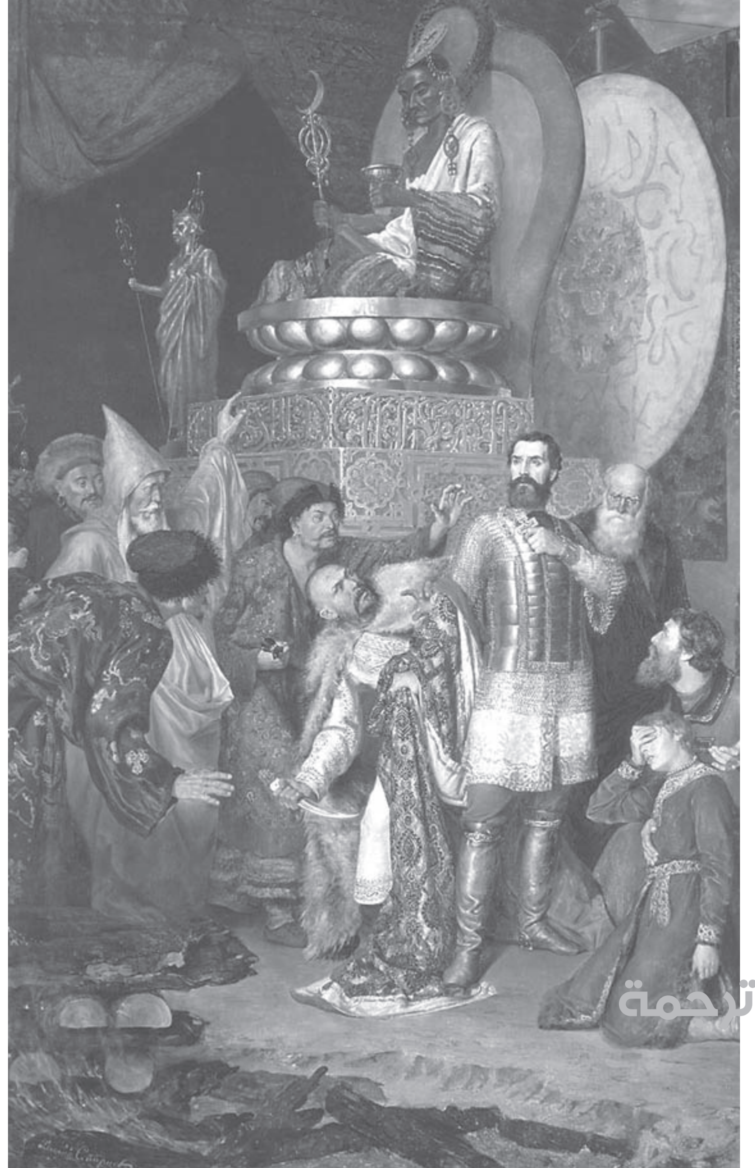
واتسمت الثقافة الروسية فى القرون الوسطى بعدة خصال مميزة وذلك كونها كانت على قدر كبير من الجدية ومعظم مضامينها إرشادية تهذيبية. ولم تتغلغل التفاصيل الترفيهية وعناصر الخيال فيها إلا فى القرن الخامس عشر، ولم يسع الكُتّاب فى تلك الفترة للتعبير عن أنفسهم والتزموا بصرامة شديدة بقوانين وقواعد الأجناس الأدبية المختارة. كما اتسم الأدب فى تلك الفترة بالطبع الدينى الروحانى.

ولم يعاني الأدب الروسى فى تلك الفترة من التقسيم الصارم للإبداعات إلى كنسية وعلمانية؛ فالأعمال ذات المواضيع الدنيوية لم تكن تخلو من خط دينى قوى. كما ابتعد الأدب الروسى فى تلك الفترة عن التحليل النفسى، ولم تكتشف أسرار الطابع الإنسانى للشخصية الروسية سوى فى القرون ١٥-١٧. كما نلحظ فى الأعمال الأدبية فى تلك الفترة تأكيدها على حقيقة أصل الحياة والكون، وعلى مدار فترة طويلة لم يتعامل الأدب الروسى بتعالٍ أو كبرياء دينى أو قومى. كان الإنسان الروسى لا يرى نفسه مميزًا عن الآخرين وتعامل بالكثير من التعاطف مع الشعوب الأخرى.

ونشأ الأدب الروسى الوطنى بعد تعميد روسيا كييف القديمة؛ حيث ارتبط انتشار المسيحية بشكل وثيق بتطور فن الكتابة نظرًا للحاجة إلى طباعة الكتب الدينية الدعوية.

أما أقدم عمل أدبى روسى فهو «عظة القانون والنعم» لرجل الدين هيلاريون (صدر فى الفترة بين عامى ١٠٣٧ ومطلع ١٠٥٠). وكان هيلاريون يعمل متروبوليتان أو رجل دين رفيع المستوى فى مدينة كييف. ويعد هذا النص من أقدم النصوص السلافية المتاحة، وكان له تأثير كبير فى تطور أسلوب ومحتوى أدب إمارة كييف روس. ويعد بمثابة مبحث سياسى يصف بدقة متناهية موضوع المساواة السياسية والثقافية والدينية بين روسيا كييف وبيزنطة. ويشير الكاتب إلى وجود حكام فى روسيا القديمة لا يقلون شجاعة ولا بطولة عن نظرائهم

> تميزت الثقافة الروسية فى القرون الوسطى بعدة خصال مميزة وذلك كونها كانت على قدر كبير من الجدية ومعظم مضامينها إرشادية تهذيبية


الغزو المغولى لروس كييف

البيزنطيين. كما يشير إلى أن روسيا تضاهى بيزنطة من حيث وفرة الأبطال وصناع المآثر والأمجاد.

شهدت فترة التفكك والاضمحلال حدوث المزيد من التطور فى الثقافة الروسية؛ حيث تأسست عدة مراكز أدبية جديدة فى البلاد، وحافظ الأدب الروسى على التقاليد التى ورثها من أدب روسيا كييف وعلى علاقاته الوثيقة مع أدب بيزنطة وأوروبا، وما يميز أدب تلك الفترة الحنين إلى وحدة البلد المفقودة والدعوة إلى الاتحاد ونبذ الفرقة.

ويعد كتاب «كلمة عن فوج ايجوريف» أو «ملحمة ايجور» الأهم فى القرن الثانى عشر، وينتمى هذا الكتاب إلى جنس القصص الحربية وتم تأليفه فى الفترة بين عامى ١١٨٥-١١٩٠. ومن بين أهم الآثار الأدبية لفترة ما قبل الاحتلال المغولى كتاب «رسالة توسل وخطاب دانيال المنفى» (النصف الثانى من القرن الثانى عشر - النصف الأول من القرن الثالث عشر).

وفى العمارة كان من نتاج اعتناق روسيا المسيحية رسميًا ظهور فن العمارة الحجرية وتطوره وقد جلب هذا الفن على يد العمال القادمين من بيزنطة، وقد اتسمت أغلب المبانى الحجرية بالطابع الدينى والطقسى.

وشهد تطور العمارة الروسية ما قبل الغزو المغولى مرحلتين أساسيتين: عمارة روسيا كييف وعمارة عصر الاضمحلال والتفكك؛ حيث كانت أغلب المبانى الحجرية تشيد بأيدى بنائين ومعماريين من اليونان فى الوقت الذى كانت فيها الأيادى والصناع الوطنيين فى مرحلة التعلم واكتساب المهارة.

وتعتبر كنيسة العشور أو دورميتيون العذراء فى كييف أقدم مبنى حجرى وشيدت فى نهاية القرن العاشر الميلادى، وشيدها بناؤون من اليونان ولعبت دورًا مهمًا فى تطوير عمارة المعابد، وقبل ظهور كنيسة صوفيا بكييف كانت كنيسة العشور تعد بمثابة كاتدرائية.

وشهدت فترة حكم الأمير ياروسلاف الحكيم الذى تولى حكم إمارة مدينة كييف فى الفترة من ١٠١٨-١٠١٦ ومدينة نوفجورود الروسية ١٠١٠-١٠٣٤، وقام بتوحيد الإمارتين تحت حكمه ١٠١٩-١٠٥٤، وهو ابن الأمير فلاديمير الأول معمد روسيا، وقام بتأسيس مدينة ياروسلافل الروسية الشهيرة.

وأثناء حكم ياروسلاف الحكيم ازدهر البناء فى مدينة كييف للتأكيد على مكانة المدينة بوصفها عاصمة لدولة عظمى وسعيها لإظهار أنها لا تقل عن القسطنطينية. وظهر فى مدينة كييف حى أطلق عليه حى ياروسلاف. وتم فى هذا الحى تشييد كاتدرائية القديسة صوفيا عام ١٠٤٠. وتم بناء هذه الكنيسة على طراز كنيسة القديسة صوفيا فى القسطنطينية تماما وتعد أكبر وأكثر الأبنية تعقيدًا فى روسيا القديمة وقد بقى المبنى حتى اليوم رغم حدوث الكثير من التعديلات عليه.

ثم ازدهر البناء خارج كييف شمالًا فى اتجاه موسكو. حيث شهدت الفترة بين عامى ١٠٢٤ -١٠٣٦ وبموجب مرسوم من الأمير مستيسلاف تموتاراكنسكى تشييد كاتدرائية التجلى فى مدينة تشيرنيجيف.

وشيدت المعابد والكنائس على طراز كنيسة القديسة صوفيا فى كل مكان فى أراضى روسيا القديمة وليس فقط فى كييف. كان الهدف هو نشر العقيدة المسيحية على أراضى روسيا كلها، وفى منتصف القرن الحادى عشر وبناءً على مرسوم من الأمير فلاديمير ياروسلافيتش تم فى مدينة نوفجورود بناء كاتدرائية القديسة صوفيا، وقام بالبناء عمال وبناؤون من مدينة كييف، ويعد المبنى الرئيسى على أراضى إقليم نوفجورود، وقد حدث تغيير فى شكل المعابد والكنائس بسبب الظروف السياسية الجديدة (محدودية الموارد المادية لكل إمارة من الإمارات الروسية) وسيطرة الأجواء الروحانية فى المجتمع.

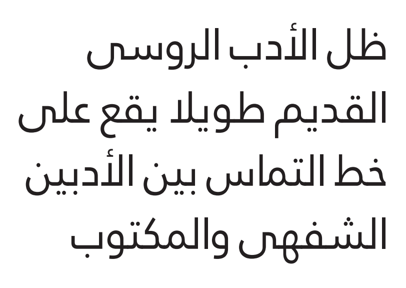
وفى تلك الفترة تأسست العديد من المدارس المحلية التى سعت رغم التزامها بتقاليد بيزنطة وكييف إلى تقديم طرازها الخاص بها، وكانت هذه المدارس مرتبطة بشكل وثيق فيما بينها. غير أن العمارة الوطنية استطاعت أن تجتاز مرحلة التلمذة والتعلم، ووقفت على قدميها برسوخ وثبات، واتجهت نحو مرحلة التطور الذاتى المستقل. شيدت معابد وكنائس بأبراج ذات سلم خارجى بفعل التأثير العمارة الشعبية الخشبية، وتميزت مدينة نوفجورد الروسية بوجود واحدة من أقوى مدرسة للعمارة الروسية على أراضيها.

وفى عام ١١٦٤ فشل السويديون فى حصار مدينة لادوجا وتمكن جيش نوفجورود بقيادة الأمير سفيتاسلاف راستيسلافيتش من دحرهم، وعلى ما يبدو تم تشييد كنيسة القديس جورج فى مدينة لادوغا تخليدًا لذكرى هذه الحرب.

وفى عام ١١٩٨ وبطلب من الأمير ياراسلاف فلاديميروفيتش تم بناء كنيسة المخلص على



كاتدرائية القديسة صوفيا



ظل الأدب الروسى القديم طويلا يقع على خط التماس بين الأدبين الشفهى والمكتوب



الأمير ياروسلاف الحكيم



الحياة الاقتصادية للإمبراطورية الروسية.. عام ١٩١٠

أطراف مدينة نوفجورود. وفى عام ١٢٠٧ تم فى المنطقة شرق مدينة نوفجورود وبمبادرة من التجار بناء كنيسة القديس باراسكيفى.

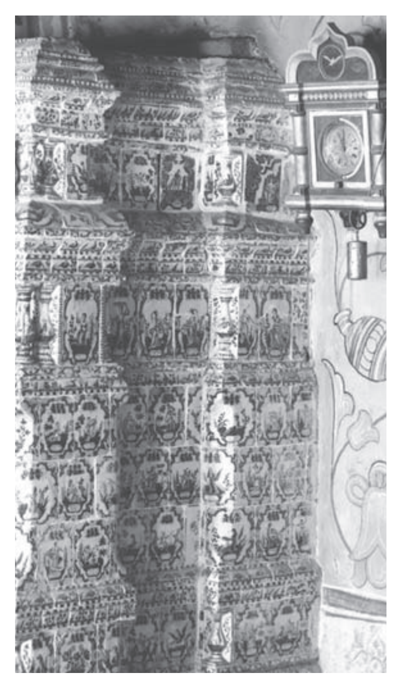
وخلافًا لعمارة نوفجورود ظل التجانس الروحى والسلام النفسى والشاعرية مكونات أساسية فى فن عمارة مدن روستوف وسوزدال وفلاديمير الروسية القريبة من موسكو، ويرجع الفضل الرئيسى فى بناء وتحمل تكلفة تشييد الكنائس الحجرية فى هذه المنطقة إلى حكامها من الأمراء، وقد حقق هذا النمط المعمارى تمازجًا بديعًا بين الفن البيزنطى وفى روسيا كييف مع التقنيات الرومانية فى البناء واستخدام عناصر الزخرف.

أما ذروة النهضة الثقافية فى إمارة فلاديمير وسوزدال؛ فكانت إبان حكم الأمير أندريه بوغوليوبسكى. ولوحظ فى الآثار المعمارية فى تلك الفترة التأثر الشديد بالعمارة الأوربية، ولإظهار هيمنته على عموم روسيا بدا أندرية عملية بناء واسعة فى إمارة فلاديمير (حيث سعى لكى تكون المدينة مشابهه لمدينة كييف من حيث التخطيط والمبانى)، وكان من نتاج ذلك أن تحولت فلاديمير إلى واحدة من أجمل المدن الروسية، وكانت محاطة بأسوار شاهقة وعدد من الخنادق، وقد بقيت البوابات الذهبية الرئيسية التى شيدت عام ١١٦٤ محتفظة برونقها.

وقد سعى الأمير أندريه إلى التخلص من وصاية مدينة كييف الدينية؛ حيث قام بمحاولة لتأسيس أسقفية مستقله فى فلاديمير وفى عام ١١٦٠ وفى ذكرى الاحتفال بالنصر الجديد على بلغار الفولجا تم تأسيس كنيسة الشفاعة فى قرية نيرل غير بعيد عن قرية بوجولوبوفو، وإبان حكم فسيفولود الثالث أصدر مراسيم تقضى ببناء كاتدرائية دميترى فى مدينة فلاديمير، واستمر البناء منذ عام ١١٩٣ إلى عام ١١٩٧.

وتميزت عمارة فلاديمير وسوزدال فى الثلث الأول من القرن الثالث عشر بغلبه النزعة الروسية المحلية، وكان ذلك نتيجة لضعف التأثير البيزنطى، ولسوء الحظ لم يلق التوجه القومى فى العمارة تطورًا لاحقًا بسبب الغزو المغولى التتارى.

أما فن الرسم؛ فعلى ما يبدو يرجع تاريخه فى روسيا إلى ما قبل اعتناق الروس للمسيحية. إلا أن هذه الآثار الفنية لم تبق، ولذا؛ فإن النقاد اصطلحوا على بدء تاريخ فن الرسم منذ دخول المسيحية، وقد ورثت روسيا من بيزنطة نظام النسب فى فن الرسم وخاصة ما يتعلق بجسم الإنسان، ومن هنا كان استعارة أنواع الرسم مثل الرسم الأثرى (الفسيفساء واللوحات الجدارية) وفن الرسم المعلق (الأيقونات) والمنمنمات (الكتب الصغيرة). أما أول فنانى جداريات ورسامى أيقونات وصناع منمنمات فقدموا من اليونان، وظل فن الرسم الروسى متأثرًا بالفن البيزنطى حتى القرن الخامس عشر. غير أنه يلحظ ومنذ فترة مبكرة تميزه وتفرده وخصوصيته؛ حيث أضاف الفنانون الروس موتيلات شعورية وجرعات من الأحاسيس والمشاعر على النماذج المستعارة من المدرسة البيزنطية، كما أضاف الروس أشكالًا جديدة من الرسوم الأيقونة.



العمارة فى مدينة روستوف الروسية

وفى فترة ما قبل الغزو المغولى حقق فن الرسم الروسى تطورًا غير مسبوق، وكان ذلك هو العصر الذهبى الحقيقى لهذا الفن؛ حيث تبقى اللوحات الفنية التى رسمت فى القرون اللاحقة أقل جودة وبراعة.

وتتسم لوحات فن الرسم الروسى فى القرون الوسطى بكونها دينية المضمون، ولها بعض الخواص أولها أنها تجنبت الواقعية؛ حيث كان الهدف من العمل الفنى هو إظهار وتصوير

أقدم عمل أدبي روسي هو "عظة القانون والنعم" لرجل الدين هيلاريون، صدر في الفترة بين عامي ١٠٣٧ ومطلع ١٠٥٠

كان من نتاج اعتناق روسيا المسيحية رسميًا ظهور فن العمارة الحجرية وتطوره وقد جلب هذا الفن على يد العمال القادمين من بيزنطة

كنيسة العشور في كييف

العالم السماوي والتعبير عن مثالية كل ما هو مقدس، وأن علاقاتها بالزمن علاقة خاصة؛ حيث يمكن أن نرى عدة أحداث مختلفة في عمل واحد، وأن هذه اللوحات تميزت بمضمونها الإرشادي التعليمي والتهذيبي والرمزية الشديدة.

ويمكن وصف عصر روسيا كييف في تطور فن الرسم بكونه فترة التعلم وتنشئة وميلاد الكوادر المحلية. كان الفن الروسي يسير تحت مظلة ورعاية الفن البيزنطي، كما شاع على أراضي روسيا رسم الأيقونات الذي نال احترامًا شديدًا بين فناني روسيا القديمة، ومن بين أقدم الأيقونات الروسية أيقونة «منقذ الرداء الذهبي» (القرن الحادي عشر).

وفضلًا عن الأيقونات أثرت المسيحية الثقافة الروسية بفن اللوحات الجدارية. إلا أن التصوير الجصي أو ما يعرف بالفريسكو فقط هو من بقي لأمد طويل ولم يندثر مع الزمن، فيما اختفت الفسيفساء في بدايات القرن الثاني عشر.

وفي الأربعينيات من القرن الحادي عشر زينت كنيسة صوفيا كييف بالكثير من أعمال التصوير الجصي والفسيفساء، وشارك في هذه الأعمال الفنية فنانون روس ويونانيون، والدليل على ذلك المزيج الجريء الذي نجده بين مختلف أشكال التصوير وعدم ترك أي مساحات خالية، وكذا وفرة الزخارف في تأثر واضح بالفن الشعبي، وقد بقيت زخارف الفريسكو والفسيفساء لفترة طويلة في كنائس كييف وطورت فكرة الانسجام وتجانس النظام الكوني الإلهي وركزت الاهتمام على موضوع التنوير الديني.

وفي فترة التفكك والاضمحلال شهدت الحياة الفنية زخمًا ونشاطًا كثيفًا؛ حيث تأسست وتشكلت مدارس الرسم المحلية، وظل احترام تقاليد مدرسة كييف والتأثر بها باقيًا. غير أن فن الرسم الروسي واصل تطوره في كييف تحت مظلة الفن البيزنطي الذي يولي اتمامًا للمناسيب الكلاسيكية في الأشكال والانسجام والأناقة والدقة والتعابير المتزنة للشخصيات، وبقي الموتيف الديني مهمًا وملحًا، وبرزت هذه السمات بشكل أوضح وأقوى في آثار وفنون إمارتي فلاديمير وسوزدال اللتين تقعان قرب موسكو؛ حيث تطور الفن هناك تحت إشراف ورقابة سلطات علمانية ارتبطت بعلاقات وثيقة مع القسطنطينية. مال الفن الروسي إلى تقليد فن القسطنطينية والذي تهيمن الشاعرية عليه. في حين لم يكن هذا الأثر بالقوة نفسها في إمارة نوفجورود؛ حيث تميز الفن هناك بالتوازن بين التعبيرية والشعرية.

وفي النصف الثاني من القرن الثاني عشر قام الصناع والفنانون في نوفجورود بالانتهاء من نقش جدران كنيسة جورج في مدينة لادوجا، وبقيت النقوش والفسيفساء محافظة على رونقها من حينها،

وشهدت نهاية القرن الثاني عُشر إبداع لوحات من الفريسكو في كاتدرائية فلاديمير، ويبدو أنه تم استدعاء فنانين من القسطنطينية لنقش جدران المبنى.

وفي الفترة بين نهاية القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر ظهرت بشكل أكبر السمات والملامح الوطنية في فن الرسم الروسي؛ حيث نلحظ العودة إلى الأشكال الضخمة تخليدًا للشخصيات على غرار فن القرن الحادي عشر كما ارتفعت حدة الدراما الداخلية والتعبيرية.

وهكذا نخلص إلى أن الثقافة الروسية القديمة التي يمكن وصفها بثقافة شعوب السلاف الشرقيين (روسيا وأوكرانيا وبيلاروس) التي تمتد جذورها إلى حضارة كييف روس قد اجتازت طريقًا طويلا من التحقق والتطور وشهدت فترات من التطور والاضمحلال. تطورت فنون الأدب والعمارة والرسم والنحت في الثقافتين عبر نفس المسار التاريخي المشترك؛ فجذور الثقافتين الروسية والأوكرانية واحدة ومشتركة منذ القدم حتى أنه ليصعب وضع حدود فاصلة بينهما كما أن حجم التفاعل والتشابه بين الشعبين على المستوى الديني والتاريخي والثقافي كبير لدرجة أنه من المستحيل التمييز بين نشأة كل ثقافة منهما بعيدًا عن الأخرى.



وُلدت يوكو تاوادا فى طوكيو فى العام ١٩٦٠، ثمّ انتقلت إلى هامبورج فى عُمر الثانية والعشرين، ثُمّ إلى برلين فى العام ٢٠٠٦. تكتب باللغتين اليابانيّة والألمانيّة وهى أحد الأصوات الأدبيّة الرائدة فى العالم. نالت عددًا من الجوائز الأدبيّة الرفيعة، منها جائزتى أكوتاجاوا وتانيزاكى اليابانيتين، وجائزتى أدلبرت فون تشاميسو وكلايست الألمانيتين، وجائزة الكتاب الوطنى الأمريكيّة.

تكتب باللغتين اليابانيّة والألمانيّة:

«يوكو تاوادا» تسبر تخوم عالم بلا مَرسى!

جوليان لوكاس - النيويوركر

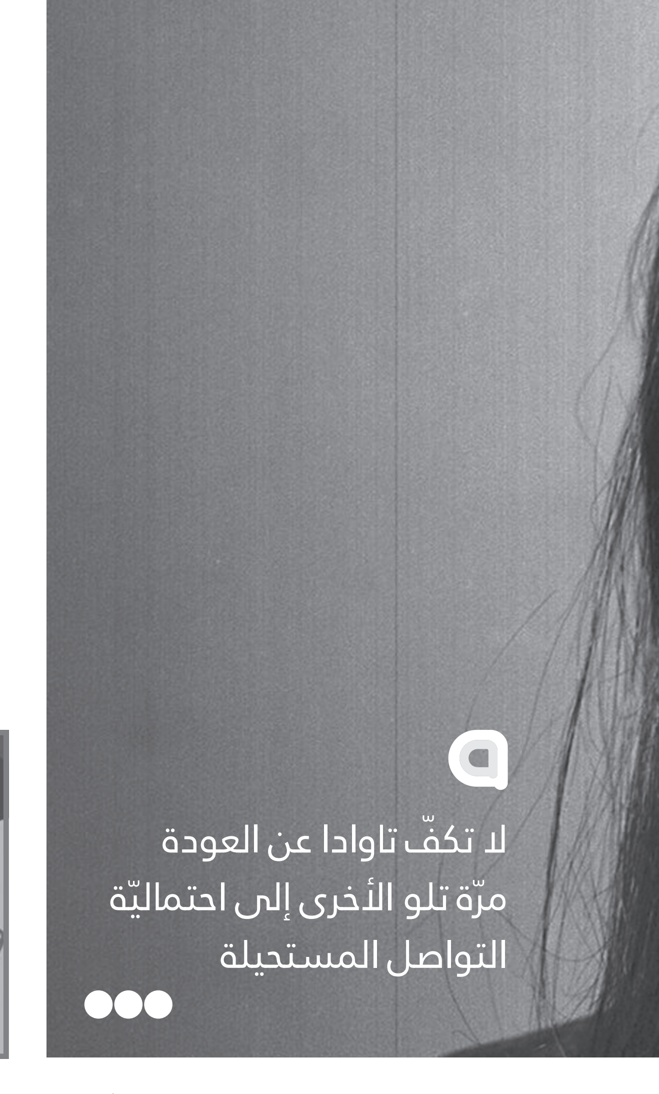
ترجمة: مجدى عبد المجيد خاطر

ترى يوكو تاوادا أنّ الأدب ينبغى أن يبدأ دائمًا من الصفر. تبرع فى الحذف، وغالبًا ما تكتشف شخصياتها أنّها مُجرّدة من اللغة فى عوالم غريبة، وهم يقبعون فى أغلب الأحوال تحت رحمة الظروف. دبّة مُدرّبة مثقّفة يخونها النّاشر، أو مُترجمة يُصيبها الخرس، أو فتاة جيش تنتمى للقرن التاسع عشر تناقش اللاهوت مع تاجر هولندى جاهل. بيد أنّ مُبتكرة تلك الشخصيات، وهى روائيّة وشاعرة ومؤلّفة مسرحيّة، هى التى اختارت الاغتراب. إذْ ولدت تاوادا

تبرع فى الحذف وغالبًا ما تكتشف شخصياتها أنّها مُجرّدة من اللغة فى عوالم غريبة

فى طوكيو، وتعيش فى برلين، وتؤلِّف الكتب باللغتين الألمانيّة واليابانيّة كيفما تشتهى، على خلاف فلاديمير نابوكوف وجوزيف كونراد. فازت كتاباتها بجوائز شتّى فى كلتا الدولتين، رغم أنّها تصرّ على أنّه ما من شيء قومى أو حتّى طبيعى أو عادى فى أسلوب استعمالنا للكلمات، وتذهب إلى أنّه: «حتّى لغتنا الأم مُجرّد ترجمة».

تتخيل رواية تاوادا الأخيرة «مشتتون فى كل أرجاء الأرض» (نيوديركشنز، مارس ٢٠٢٢) عالمًا اختفت منه اليابان؛ فتبحث لاجئة حوصرت فى الدنمارك اسمها هيروكو عن ناجين من بنى جلدتها، مُمزّقة بين الاشتياق للغتها الأمّ وبين الرغبة فى ابتكار لغة جديدة، وتتحوّل أوديستها إلى امتحان خرافى للفكرة المألوفة أنّ «لغة ابنة البلد تلتحم وتنصهر بكل ما تعنيه الكلمة مع روحها»، توصف تاوادا بأنّها المُزاولة الرائدة فى العالم لما يُعرف بـ«الأدب المكتوب بلغة غير لغة الكاتب الأمّ»، وهو وصف ينطبق على سائر كتاباتها تقريبًا بسبب تجربتها الفريدة. تقول تاوادا: «لا أريد التعوّد على لغة واحدة». ويرتبط هذا التنقّل المستمر بين اللغتين بالانزياح الوجودى أكثر



لا تكفّ تاوادا عن العودة مرّة تلو الأخرى إلى احتماليّة التواصل المستحيلة

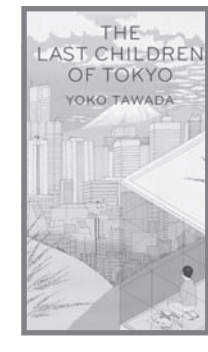
منه بالتبادل العبرثقافى؛ فتاوادا مثلما لاحظت مارجريت ميتسوتانى مُترجمة أحدث رواياتها إلى الإنجليزيّة: «لا تهتم بعبور الحدود بقدر اهتمامها بالحدود نفسها».

فى بعض الأحيان تكون هذه الحدود جغرافيّة؛ ففى قصتها القصيرة «رجل الظلّ»، تتخيّل تاوادا رحلة الفيلسوف أنطون ويلهلم آمو من الاستعباد فى غانا إلى محاكم أوروبا بالقرن الثّامن عشر، وتتوقّف عند رحلة عبور المُحيط الطويلة، وفى أحيان أخرى تكون ميتافيزيقيّة كما فى روايتها القصيرة «كان العريس كلبًا»، وهى حكاية رمزيّة إيروتيكيّة بسيطة عن مُعلّمة ربّما يكون خطيبها كلبًا، ومن ثمّ؛ فالحدود تشغل فى الغالب منزلة بين الواقعى والخيالى.

فى كتاب تاوادا القصصى الحالم «حيثُ تبدأ أوروبا» تحاول شابة يابانيّة تُسافر على متن قطار يعبر سيبيريا أن تُعيّن بالضبط مساحات التداخل بين قارة وأخرى رغم اعتراض الركّاب، وشيئًا فشيئًا تسقط فى غفوة بسبب قراءة حكايات شعوب التنجوس والساموىد الخرافيّة، التى تتخلل الرحلة مثل رياح قطبيّة، وتعرف المرأة من أحد الأطالس أنّ اليابان؛ تكتونيًا، عبارة عن «طفلة سيبيريا التى انقلبت على أمّها وتسبح الآن بمفردها فى عرض المحيط الهادئ... مثل فرس البحر الذى يُطلق عليه فى اليابان اسم تاتسونو أوتوشيجو، أو طفل التنين التّائه»، ويتملّكها الهلع من نهائيّة الوصول.

وكانت تاوادا قد قطعت فى سنوات صباها نفس الستة آلاف ميل أثناء سفرها إلى ألمانيا على متن قطار فى العام ١٩٧٩، قبل أن تُغادر اليابان بشكل دائم بعدئذ بثلاث سنوات. تقول عن ذلك: «كنتُ أظنُ فى طفولتى أنّ العالم كلّه يتحدّث اللغة اليابانيّة فقط»؛ لكن دُنيا الأدب الأوسع تجلّت من خلال أبيها الذى كان يمتلك متجرًا للكتب فى طوكيو يستورد كُتبه من الخارج، ثمّ درست تاوادا الأدب الروسى فى جامعة واسيدا وتطلّعت لمواصلة الدراسة فى الاتّحاد السوفيتى، وهو ما تبيّنت استحالته بسبب الحرب الباردة. فتوجّهت إلى مدينة هامبورج حيثُ عملت فى بادئ الأمر بإحدى الشركات التى كانت تزوِّد متجر أبيها بالكتب، وفى جامعة هامبورج وقعت فى أسر كُتّاب مثل جيرترود ستاين وخورخى لويس بورخيس وفالتر بنيامين، وبوجه خاص بول سيلان اليهودى الرومانى الذى يكتب بالألمانية، ذلك الذى أصبح شعره نبراسًا لرؤيتها اللاقوميّة الخاصّة باللغة والترجمة.

نشرت تاوادا كتابها الأول، وهو ديوان شعر ثنائى اللغة، فى العام ١٩٨٧، فنالت استحسانًا قويًا فى ألمانيا واليابان؛ لكن النجاح الكبير أتى فى العام ٢٠٠٤ مع صدور روايتها «العين المُجرّدة» التى كتبتها باللغتين الألمانيّة واليابانيّة فى آن واحد؛ حيثُ تتناوب اللغتان كل خمس جُمل فى واحد من أجمل كُتبها. هَهُنا تروى طالبة ثانوى فيتناميّة تُختطف فى برلين الشرقيّة قبل أن تُلقى كلمتها على مسامع زعماء شيوعيين شباب آخرين. ثمّ تهرب إلى باريس حيثُ تمتزج التراجيديا بالمغامرة العبثيّة المُبهجة كما فى رواية دوستوفيسكى: «رسائل من باطن الأرض».





تلوذ الفتاة بالهوس بأفلام كاترين دونوف هربًا من حياة الشّارع، وتتحوّل زياراتها للسينما إلى مداخل لواقع بديل رغم أنّها لا تعى كلمة واحدة مما يُقال. وفى آخر الأمر تستقبلها إحدى بنات بلدها لكن الفتاة تكتشف أنّ «معدتها» لم تعد تتحمّل اللغة الفيتناميّة وترفض تعلّم الفرنسيّة، وأنّ السينما هى اللغة الوحيدة التى تتطلبها حُريتها. فنجدها تُناجى صورة دونوف قائلة: «كنتُ أدرس علمًا من دون اسم. كنتُ أدرسه فوق الشّاشة، معك».

لكن الانزياح يتبدّى أشدّ سرياليّة فى «مذكرات دبّة قطبيّة»، وهى ملحمة نُشرت فى العام ٢٠١١ عن ثلاثة أجيال من الدببة البهلوانات فى برلين. تتبدّى الرواية بعيدة الاحتمال، رواية تاريخيّة؛ إذْ تروى تاوادا قصة حياة الدبّة توسكا؛ نجمة السيرك الرسمى بألمانيا الشرقيّة كنديّة المولد، وابنها كنوت الذى ترفضه عند الولادة والذى أدّت أعجوبة نجاته من الموت فى حديقة

حيوانات برلين إلى حالة من الهوس في أوائل الألفيّة الثالثة. وتدعم تاوادا الدّببن بأمّ متغطرسة من موسكو تنشق وتهرب إلى ألمانيا الغربيّة حيثُ تكتب مذكرات تحقق رواجًا كبيرًا بعنوان «تهليل مدو لأجل دموعي». الرواية مُحاكاة ساخرة لأدب المهجر وتأمّل في مسألة تغير المناخ وتفكير جاد في ما تعنيه الحياة داخل برازخ بين الأنواع والبلدان والثقافات – لاسيما تلك القريبة من القطب الشمالي حيث تختفي الحدود. ولا تكفّ تاوادا عن العودة مرّة تلو الأخرى إلى احتماليّة التواصل المستحيلة؛ ففي القسم الثاني من الكتاب الذي يحمل اسم «قُبلة الموت»، تضع مروِّضة دببة مكعّب سُكّر فوق لسانها وتقترحه على رفيقتها القطبيّة. هَهُنا ارتجلت الدبّة والمرأة اللعبة البلهوانيّة في حلم مُشترك لا يُمكنهما التأكّد من قدر حقيقته إلا لحظة التقاء لسانيهما. تكتب تاوادا على لسان الدبّة: «تبيّن أنّ الروح البشرية أقل رومانسيّة مما تصوّرت؛ إذْ تتألف في المقام الأول من لغات – ليست مُجرّد لغات عاديّة مفهومة، بل شظايا لغة مفتتة، وظلال لغات، وصور لا يُمكنها أن تتحوّل إلى كلمات».

بعد الكارثة النوويّة في فوكوشيما العام ٢٠١١، وجد انشغال تاوادا بحالة التداعي اللغوي قِبلة جديدة، إذا كانت من بين الكُتّاب اليابانيين الذين عارضوا صراحة الطاقة النوويّة، وصدمتها بقايا اللغة الميتّمة عندما تجوّلت بالمدينة المهجورة لافتة «مُغلق اليوم» فوق باب صالون تجميل، وصُحف لم تُقرأ مكوّمة داخل مُحترف. كانت براهين خرساء على الانهيار الّذي أصاب «جوهر الثقة في الاستمراريّة»، وقد أطلّ هذا القلق في روايتها بالعام ٢٠١٤ «الموفد»، التي تدور في يابان ملوّثة بالإشعاع؛ حيثُ يلقى فيها الصغار حتفهم في سنّ مبكّر ويشقى أولياؤهم الأكبر سنًّا بالحياة والمُشاهدة للأبد، في رواية تتخيّل مجتمعًا يتحلل من الداخل. طوكيو مهجورة: «في قاعات المآدب، تجمّدت في الصمت الفضّي رائحة السجائر التي دخّنها الحاضرون منذُ زمن طويل... وأوت الفئران إلى داخل أحذية عالية الكعبين لتحظى بقيلولة طويلة».

تهجو تاوادا الانعزال الرجعي الذي يستغل الكوارث دائمًا؛ إذْ تحظر بقايا حكومة اليابان في الرواية السفر والواردات الأجنبيّة في صدى لعزلة جُزر اليابان في عهد توكوجاوا الإقطاعي. وكما يُلاحظ البطل وهو كاتب كهل، تضمر اللغة و«تتضاءل فترة صلاحية الكلمات طيلة الوقت»، وفي غضون ذلك تُرسل جمعية سريّة الشباب للخارج لطلب المُساعدة، حيثُ يُلمّح عنوان الرواية الأصلي «Kentoshi» «آخر أبناء طوكيو»، إلى سلسلة الوفود التي أرسلها البلاط الإمبراطوري الياباني خلال القرن السابع الميلادي لدراسة الصين التي جلبوا منها كل شيء من الطوائف البوذيّة الجديدة حتّى الشّاي. تُشير الرواية إلى أنّ المُبادلات الجسورة لازمة للنجاة من الدمار البيئي المُقبل؛ أو حتّى للعثور على كلمات تصلح لوصفه.

ليست «مشتتون في كل أرجاء الأرض» رواية تاوادا المازحة والمبتكرة الجديدة تتمة لرواية «الموفد»، بل تُشاطرها تخيّل يابان مبتورة من العالم. تبدأ الحلقة الأولى من ثُلاثية في كوبنهاجن؛ حيث نرى طالب دراسات عُليا في علوم اللغة اسمه كنوت يُشاهد برنامجًا متلفزًا حول البلاد المندرسة، ومن بين المُتحدثين امرأة شابة اسمها هيروكو من «أرخبيل يقع بمكانٍ ما بين الصين وبولينيزيا»، وقد ابتكرت خلال سنوات لجوئها لغة أطلقت عليها اسم بانسكا أصبحت مفهومة في كل أرجاء البلدان الإسكندنافيّة. ويتملّك الذهول من كنوت «تفتت سطح لُغتي المصقول، ورأيتُ شظايا منها تلمع فوق لسانها»، ويعثر على هيروكو وينضم إليها في البحث عن ناج آخر يتكلّم اليابانيّة.

تعيش هيروكو في أودنسه بالدنمارك، مسقط رأس هانز كريستيان أندرسن، حيثُ تُعلّم أبناء اللاجئين التحدّث بلغة البانسكا مستعينة بالدراما الفولكلوريّة. وهَهُنا تلجأ تاوادا لنفس أعراف الحكايات الخُرافيّة؛ الهويّة المغلوطة والانمساخات غير المتوقّعة، للتعاطي مع معضلات العثور على ملاذ لغوي في عالم يعلو فيه مدّ البحار وتستمر فيه الهجرات.

يفقد البشر مراسيهم حين يفقدون بيوتهم، فهل الأفضل مُقاومة الانجراف أم السباحة مع التيار؟ ربّما تكون البانسكا هي المستقبل، لكن هيروكو لا تزال تحنّ «للغتي الأمّ، اللغة التي كنت أتنفّسها مع الهواء الذي ملأ رئتي، والتي نزلت في بلعومي جنبًا إلى جنب حلاوة ومرارة صلصة الصويا وخمر الأرز وتشرّبتها بطانة معدتي القطنيّة».

الحرب الباردة حالت بينها وبين رغبتها في مواصلة دراستها للأدب الروسي داخل جامعات الاتحاد السوفيتي

اعترافات ماركيز

قبل فوزه بعامين: جائزة نوبل تعيش على دماء العبيد السود

الكُتّاب صعاليك تؤلمهم القيود أكثر مما تؤلمهم أحذيتهم الممزقة

لا يوجد سطر واحد كتبته ليس مُستمدًا من الواقع

أميلُ كثيرًا إلى الاحتفاء بذكرى وفاة الأدباء العِظَام، هذا المزج بين الحسرة على فقدانهم والدهشة التى تصيبك، عندما تُعيد قراءة أعمالهم وتكتشف شيئًا جديدًا عنهم، ونحن بحاجة دائمًا إلى إعادة قراءة كل من شكل وعينا وفهمنا للعالم، فمَن منّا مثلًا بإمكانه أن ينكر -إذا استعرضنا المنتج الأدبى البشرى- أن جابرييل جارسيا ماركيز (٦ مارس ١٩٢٧- ١٧ أبريل ٢٠١٤) مرحلة مهمة وقائمة بذاتها.

فكرتُ أن نحتفى بذكرى وفاته السابعة هذه المرة عبر مقالاته الصحفية؛ فلحسن حظنا أنه كان يحب مهنته وأنه منحها الكثير جدًا حتى وهو فى أوج تألقه الأدبى؛ فلقد ترك لنا إرثًا صحفيًا ضخمًا كتذكار أبدى.

انتقيتُ من مقالاته أربعة، خاصة تلك التى توثق لأفكاره واعترافاته التى تهدم الكثير من تصوراتنا عنه، بداية من رأيه اللاذع فى الكُتّاب، إذ يرى أن «الكاتب المُنصاع أشبه باللص، وهذا بلا شك يجعله كاتبًا سيئًا، مرورًا بهجومه الضارى وتساؤلاته المُتَشَكِّكَة فى جائزة نوبل، وذلك قبل فوزه بها بعامين، ثم مطالبته لكُتّاب أمريكا اللاتينية بأن يتواضعوا ويقتدوا بالواقع؛ لأنه أفضل كاتب على الإطلاق، وأخيرًا تطبيق لم يُكتب له الاكتمال لقصص ظلت تدوى فى رأسه لسنوات؛ لكنه لم يستطع إحكام قبضته عليها؛ فقرر أن يكتبها فى مقال، ليثبت لنا شيئين؛ أن الكاتب الموهوب قد يعجز أحيانًا عن كتابة ما يريده، وأن الصحافة بإمكانها أن تصير أدبًا.

إعداد وترجمة: محمد عثمان

مُصيبة مؤلف كتب

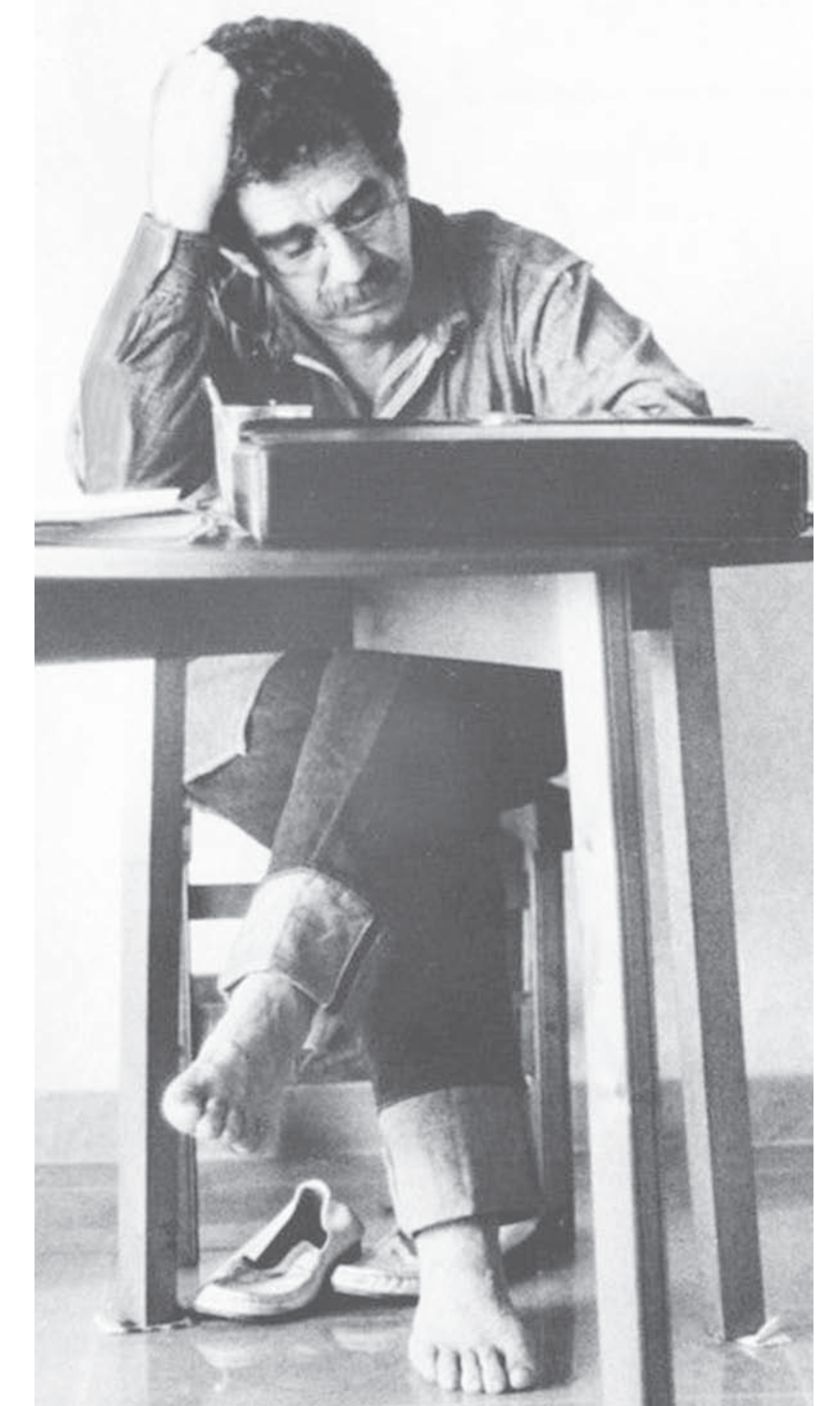
كتابةُ الكتبِ عملٌ انتحارى. لا يوجد عمل يتطلب كل هذا الوقت، وكل هذا العمل، وكل هذا التفانى مقارنة بعوائده المباشرة. لا أعتقد بأن العديد من القُراء الذين ينهون قراءة كتاب قد يتساءلون عن عدد ساعات الكآبة والمصائب التى تكلفها مئتا صفحة لمؤلفها، ولا عما يتقاضاه مقابل هذا العمل. اختصاراً سأقول لمن لا يعرفون بأن المؤلف لا ينال سوى عشرة بالمائة مما يدفعه القارئ مقابل كتاب فى محل الكتب، لذا؛ فالقارئ الذى يشترى كتابًا بعشرين بيزو لا ينال الكاتب منهم سوى اثنين بيزو لإعاشته. البقية يأخذها الناشرون الذين يُخاطرون بطباعة الكتاب، والموزعون وباعة الكتب، وهذا سيبدو غير عادلٍ تمامًا إذا علمت بأن أفضل الكُتاب هم من يميلون لقليل من الكتابة، وكثير من التدخين؛ لذا سيبدو منطقيًا أنهم يحتاجون لسنتين وتسعة وعشرين ألف سيجارة ليكتبوا كتاب من مئتي صفحة. وبمعادلة حسابية بسيطة؛ فهذا يعنى أنهم ينفقون على ما يدخنونه أكثر مما يجنونه من الكتاب. ليس مُستغربًا بأن كاتب صديق قال لى «كل هؤلاء الناشرين، والموزعين، وباعة الكتب أثرياء وجميعنا نحن الكُتاب فقراء».

تصبح المشكلة فى البلاد المتأخرة أكثر حرجًا؛ حيث تجارة الكُتب أقل زخمًا وليست حكرًا عليهم. فى الولايات المتحدة؛ جنة الكُتّاب الناجحين، مقابل كل كاتب أضحى ثريًا بين ليلة وضحاها لحسن حظه مع طبعات الكتب الورقية يوجد المئات من الكُتّاب الجيدين حُكِمَ عليهم بالارتواء مدى الحياة من قطرة «العشرة بالمائة» التى لا تتغير. آخِرَ مثال باهر على هذا الثراء العادل فى الولايات المتحدة هو الروائي ترومان كابوتى الذى حصدت روايته «بدماء باردة» فى الأسابيع الأولى من نشرها نصف مليون دولار من حقوق النشر ومبلغ مماثل من حقوق الأفلام. وعلى النقيض، ألبير كامو الذى ستظل كتبه تُباع فى المكتبات فى وقت لن يتذكر فيه أحد العظيم ترومان كابوتى، كان يقتات لقمة عيشه باسم مستعار بكتابة سيناريوهات الأفلام لكى يظل قادرًا على مواصلة تأليف الكتب. جائزة نوبل -التى نالها قبل وفاته بفترة قصيرة- كانت لحظة استرخاء عابرة من فواجع معيشته، لم ينل سوى أربعين ألف دولارًا لا أكثر ولا أقل؛ مبلغ يكاد يبتاع فى أيامنا منزل بحديقة خلفية للأولاد. ربما كان من الأفضل - وإن كان بدون قصد - أن يفعل ما فعله جان بول سارتر بإثارته للجدل عندما رفض الجائزة؛ فهذا على الأقل أكسبه سمعة حقيقية ومُستحقة عن استقلاليته وهذا زاد من الطلب على كتبه.

> يشتاق العديد من الكُتّاب إلى راعى الأزمنة القديمة؛ السيد المُهذب الثرى والكريم الذى يدعم الفنانين حتى يعملوا مطمئنى البال

يشتاق العديد من الكُتّاب إلى راع الأزمنة القديمة؛ السيد المُهذب الثرى والكريم الذى يدعم الفنانين حتى يعملوا مطمئنى البال. مازال راعي الفنون موجودًا وإن بدا





ألبير كامو كان يقتات لقمة عيشه بكتابة سيناريوهات الأفلام لكى يظل قادرًا على مواصلة تأليف الكتب

مُختلفًا فى هذه الأيام. هناك مؤسسات مالية ضخمة تقوم -أحيانًا من أجل دفع ضرائب أقل، أو لتبديد صورة الحيتان التى كَوَّنَها عنهم الرأى العام، أو لإراحة ضمائرهم من الإحساس بالذنب وهذا ليس معتادًا- برصد مبالغ مالية ضخمة لدعم أعمال الفنانين. لكننا نحن الكُتّاب نحب أن نفعل ما نشعر به، ونرتاب -ربما بلا دليل- بأن تلك الرعاية ستهتك استقلالية الفكر والتعبير، وتتسبب فى تنازلات غير مرغوب فيها. بالنسبة لى، فأنا أفضل الكتابة دون أى إعانات من أى نوع، ليس فقط لأننى أعانى من عقدة اضطهاد هائلة، ولكن أيضًا لأننى عندما أبدأ الكتابة لا يكون لدى أى فكرة على الإطلاق مع مَنْ سأتفق عندما أنتهى. سيبدو من غير اللائق ألا أتفق فى النهاية مع أيديولوجيّة الراعى، وهو أمر مُرجح تمامًا نظرًا لروح التعارض التى تميز التناقض الذى يتحلى به العديد من الكُتاب، كما سيكون من غير الأخلاقى بالتأكيد لو اتفقت معه مصادفة.

نظام الرعاية، وهو نموذج للدور الأبوى للرأسمالية، يبدو مماثلًا للسعى الاشتراكى بجعل الكاتب موظفًا بالدولة يتقاضى راتبًا شهريًا. من حيث المبدأ فالحل الاشتراكى صحيح، لأنه يُحرر الكاتب من استغلال الوسطاء، ولكن ما أبعد ذلك عن التطبيق، ومن يدرى إلى متى سيستمر ذلك؛ فالنظام أوجد مخاطر أشد خطورة من المظالم التى كان عليه تصويبها. توضح القضية المخيفة لكاتبين سوفيتيين حُكِمَ عليهما بالعمل الشاق فى سيبيريا ليس بسبب كتابتهما السيئة، بل؛ لأنهما لم يتفقا مع راعيهما بأنه كيف يمكن لمهنة الكتابة أن تكون خطيرة جدًا تحت حكم نظام لا يتمتع بالنضج الكافى ليعترف بالحقيقة الأزلية بأننا نحن الكُتّاب حفنة من الصعاليك تؤلمهم القيود التى تفرضها عليهم الديكتاتورية -حتى إن كانت بتدابير قانونية- أكثر مما تؤلمهم أحذيتهم الممزقة. شخصيًا، أؤمن بأن مثل هذا الكاتب لا خيار ثورى مُلْزِم له سوى الكتابة الجيدة. الانفصالية -تحت أى نظام- شرط أساسى وبدونها لن ينجح شئ، لأن الكاتب المُنصاع أشبه باللص، وهذا بلا شك يجعله كاتب سئ.

بعد هذه الكلمات المُحْزِنَة، سيبدو التساؤل لماذا نواصل نحن الكُتّاب الكتابة أساسيًا، وبالضرورة كلما كانت الإجابة جادة كانت درامية. قدرك أن تكون كاتبًا مثل قدرك أن تكون يهوديًا أو أسودًا. النجاح مُشجع، ودعم القراء مُحَفِز، ولكن كلها جوائز مُكملة؛ لأن الكاتب الجيد سيواصل الكتابة بأى حال حتى لو بأحذية مُهترئة، حتى لو لم يبع كتابه نسخة واحدة. إنه نوع من أخطار المهنة التى تفسر جيدًا هذا الجنون الاجتماعى الذى يجعل العديد من الرجال والنساء يُقاسون الجوع حتى الموت، محاولين بعد كل ذلك فعل شئ أو التحدث بمنتهى الجدية غير آبهين بخدمة أى غرض على الإطلاق.

نُشِرَ فى مجلة El Espectado **(يوليو ١٩٦٦) بمدينة بوجوتا**



كل عام، فى مثل هذه الأيام، يقض مضجع الكُتّاب العظام شبحٌ؛ جائزة نوبل للآداب. خورخى لويس بورخيس واحد من أعظم الكُتّاب ومن أكثر المرشحين المثابرين أبدى انزعاجه ذات مرة فى لقاء على معاناته من القلق طول شهرين بسبب التخمينات. ولكن هذا أمر لا مفر منه؛ فبورخيس كاتب من أجدر القامات الأدبية فى اللغة الإسبانية، ولا يمكنهم تصور استبعاده -ولو من باب الرأفة على حاله- من التوقعات السنوية. الشىء السىء هو أن النتيجة النهائية لا تعتمد على أحقية المُرشح، ولا حتى على عدالة الآلهة؛ بل على الرغبة المُبهمة لأعضاء الأكاديمية السويدية.

شبح جائزة نوبل

لا أتذكر تَوَقُّعًا واحدًا دقيقًا. فى العموم الفائزون بالجائزة يبدون أكثر المتفاجئين. عندما تلقى الكاتب المسرحى الأيرلندى صمويل بيكيت مكالمة هاتفية تُعلمه بفوزه بالجائزة عام ١٩٦٩ صاح فى ارتياع «يا إلهى، يا لها من مصيبة!». فى العام ١٩٧١ عَلِمَ بابلو نيرودا قبل ثلاثة أيام من نشر الخبر رسميًا عن طريق رسالة سرية من الأكاديمية السويدية، ولكن الليلة التالية دعا مجموعة من أصدقاءه للعشاء فى باريس؛ حيث كان سفيرًا لدولة تشيلى، ولم يعرف أى منا سبب الحفلة حتى نشرت الصحف المسائية الخبر، أخبرنا نيرودا لاحقًا بضحكته التى لا تُقاوم «أنا لا أصدق أى شىء حتى أراه مطبوعًا». بعد عدة أيام، بينما نتناول الغداء فى مطعم صاخب فى بولفارد مونتبارنسيه تذكر أنه لم يكتب بعد خطابه من أجل حفل تقديم الجائزة الذى سيُقام بعد أقل من أربعين ساعة وثمانية فى مدينة ستوكهولم؛ لذا قَلَب ورقة من قائمة الطعام، وبدون وقفة واحدة، وبدون الانزعاج من صخب البشر حوله، تلقائيًا وكأنه يتنفس مُستخدمًا حبره الأخضر الذى لا يغيره والذى يكتب به أشعاره، كتب خطاب تتويجه المُذهل فى هذا المطعم.

أكثر رواية مُتداولة بين الكُتاب والنُقاد هى أن الأكاديمية السويدية تتوصل إلى اتفاق أعضاءها فى شهر مايو؛ حين يبدأ الجليد فى الذوبان، ويتدارسوا الأعمال التى فى القائمة النهائية خلال حر الصيف. فى شهر أكتوبر، وعندما لا تزال جلودهم برونزية من أشعة الشمس يصدروا حكمهم. الرواية الأخرى تدعى بأن خورخى لويس بورخيس قد اختير فى شهر مايو من العام ١٩٧٦، ولكنه لم يكن موجودًا فى التصويت النهائى فى شهر نوفمبر. فى الحقيقة كان اختيار الفائز بجائزة نوبل فى هذه السنة محُبطًا للمُبدع سول بيلو الذى اختير على عُجالة فى اللحظات الأخيرة، برغم أن الفائزين فى مجالات أخرى كانوا أيضًا من أمريكا الشمالية.

> عندما تلقى صمويل بيكيت مكالمة هاتفية تُعلمه بفوزه بالجائزة عام 1969 صاح فى ارتياع «يا إلهى، يا لها من مصيبة!»



الحقيقة أنه فى يوم ٢٢ من شهر سبتمبر من هذا العام -قبل شهر من موعد التصويت- فعل بورخيس شيئًا لا علاقة له ببراعته الأدبية: زار أوجستو بينوشيه فى زيارة رسمية. قال فى كلمته المشؤومة «**سيادة الرئيس**، إنه شرف لست أهله أن تستقبلنى بشخصك»، «فى الأرجنتين، وتشيلى، والأورجواى الحرية والنظام بأيدٍ أمينة» هكذا تابع كلامه دون أن يطلب منه أحد. ثم أتم كلامه بهدوء «هذا يحدث فى قارة فوضوية قَوَّضَتها الشيوعية». كان من السهل الاعتقاد بأن العديد من تلك الأقوال البشعة المتتالية كانت فقط للسخرية من بينوشيه؛ لكن السويديين لم يفهموا حس الفكاهة لدى مدينة بوينس آيرس. من حينها اختفى اسم بورخيس من التوقعات. الآن، وقرب انتهاء فترة التكفير الظالم عن ذنبه عاود اسمه الظهور، ولا شىء سيسعدنا نحن قراءه النهمين، وفى الوقت نفسه مستشاريه السياسيين، أكثر من أن نعلم بأنه تحرر من قلقه السنوى.

أكثر منافسيه خطورة كانا روائيين يكتبان باللغة الإنجليزية؛ الأول الذى لم يُبرز بكل هذا الصخب فى الأعوام السابقة، والذى كان موضوع الترويج المُذهل الذى قامت به مجلة «نيوزويك»، ووضعت صورته على غلاف عدد الثامن عشر من شهر أغسطس بوصفه المايسترو العظيم للرواية، وهم محقون فى ذلك؛ اسمه بالكامل لا يمكن أن يُختصر لأقل من ذلك؛ فيديادر سوراجبراساد نيبول، عمره سبع وأربعين عامًا، وُلِدَ هنا، قريبًا من بلادنا، على جزيرة ترينيداد، لأب هندى وأم كاريبية، وقد اعتبره العديد من النُّقاد الصارمين أعظم كاتب حى يكتب باللغة الإنجليزية. المُرشح الآخر هو جراهام جرين، الذى كان يصغر بورخيس بأربع سنوات، وبحوزته أمجاد تزداد كلما ازدادت سنوات التأخير عن نيل هذا الشرف الهَرِم.

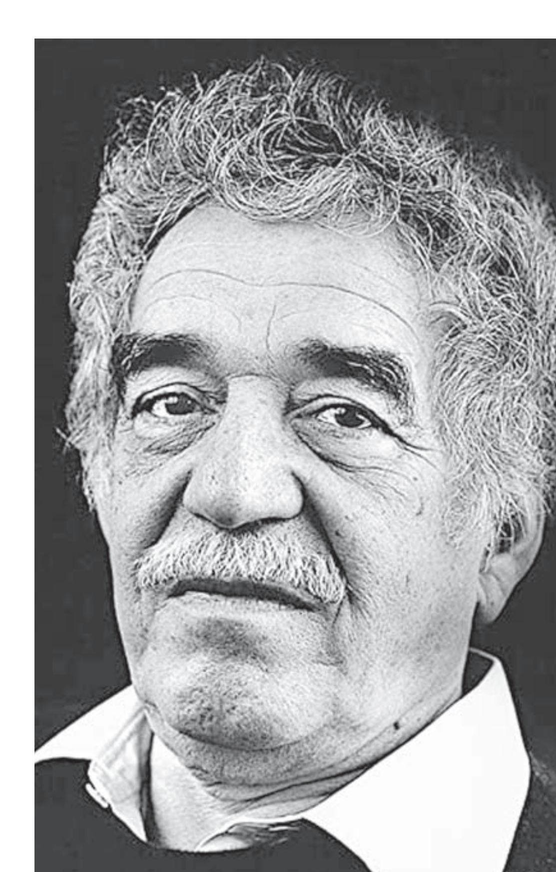
فى خريف العام ١٩٧٢ فى مدينة لندن، بدا نيبول غير واعٍ بكونه كاتب كاريبى. ذَكَّرته بذلك خلال لقاء ودّى، ارتبك قليلاً، وتروى للحظة، وابتسامة جديدة أضاءت وجهه الحَذِر. قال: «ادعاء جيد». على الجانب الآخر؛ جراهام جرين الذى وُلِدَ فى مدينة بيركهامستيد الإنجليزية، لم يتردد حتى للحظة عندما سأله صحفى إذا كان على وعى بكونه روائى أمريكى لاتينى، أجاب: «بالطبع»، وتابع: «أنا سعيد جدًا بذلك؛ لأن أمريكا اللاتينية فى هذه الأيام بها أفضل الروائيين مثل خورخى لويس بورخيس»، منذ عدة أيام مضت بينما نتحدث عن كل شىء عَبَرْتَ لجراهام جرين عن اندهاشى واشمئزازى ألا ينال كاتب مثله بعمله الضخم والمبدع جائزة نوبل، قال لى بجدية مطلقة: «لن يعطوها لى أبدًا».. «لأنهم يعتبروننى كاتب جاد».

الأكاديمية السويدية المسئولة عن منح جائزة نوبل للأدب - فقط هذه الجائزة*- أُنْشِئَتْ فى العام ١٧٨٦، ولم يُعلق عليها أى آمال أكثر من أن تماثل الأكاديمية الفرنسية. لم يتصور أحد بالطبع أنه بمرور الوقت ستتحكم بأكبر سلطة مقدسة فى العالم. تكوّنت من ثمانية عشر عضوًا مدى الحياة بأعمار جليلة، اختارتهم الأكاديمية بنفسها من بين أبرز القامات فى الآداب السويدية. يوجد الآن فيلسوفان، ومؤرخان، وثلاثة متخصصين فى اللغات النوردية الشمالية، وسيدة واحدة فقط. وليس هذا فقط الملمح الذكورى المتعصب الوحيد؛ فمنذ بداية الجائزة منذ ثمانين عامًا مُنِحَت ست مرات فقط للسيدات، فى المقابل مُنِحَت ستة وتسعين مرة للرجال. هذا العام ستُمنح الجائزة بناء على قرار من عدد فردى من أعضاء

اللجنة بعد وفاة أبرز أعضاءها وهو البروفيسور اِسْتَن ليندروت، الذى توفى فى الثالث من سبتمبر منذ خمسة عشر يومًا.

كيف يباشرون عملهم، كيف يصلون إلى اتفاق، ما هى المُساومات الحقيقية التى تحسم رغباتهم، هذا كله واحد من أكثر الأسرار حفظًا فى زمننا. معاييرهم لا يمكن التنبؤ بها، ومتناقضة، ومحصنة حتى ضد التكهنات، قراراتهم سرية، ومُلزمة للجميع، ونهائية. لو لم يكونوا أشخاصًا جادين لاعتقد المرء بأنهم يتسلون مازحين بخداع تلك التنبؤات. لا يوجد أحد يشبه الموت مثلهم.

السر الآخر المحفوظ جيدًا هو أين يُستثمر رأس المال الذى يوفر هذه العوائد المالية الوفيرة. ألفريد نوبل استحدث الجائزة فى العام ١٨٩٥ برأس مال بلغ ٩،٢ مليون دولارًا، ويتم توزيع فائدته السنوية على الخمسة فائزين بالجائزة فى موعد أقصاه يوم الخامس عشر من نوفمبر، لذا؛ فالعائد السنوى مُتغير بناءً على نِتاج السنة. فى العام ١٩٠١ عندما مُنِحَت الجائزة لأول مرة تلقى كل فائز مبلغًا من ٣٠،١٦٠ ألف كرونر سويدى. أكبر عائد مادى كان فى العام



> **معاييرهم لا يمكن التنبؤ بها، ومتناقضة، ومحصنة حتى ضد التكهنات، قراراتهم سرية، ومُلزمة للجميع، ونهائية**

١٩٧٩ حين حصل كل منهم على ١٦٠ ألف كرونر. مُروجو الشائعات يقولون إن رأس المال يُسْتَثْمَر فى مناجم الذهب بجنوب أفريقيا، وبهذا، فإن جائزة نوبل تعيش على دماء العبيد السود. الأكاديمية السويدية التى لم يسبق لها أبدًا تقديم توضيح علنى ولم تستجب لأى شكوى، ربما تدافع عن نفسها بادعاء أن بنك فى السويد وليس الأكاديمية هو من يُدير الأموال، والبنوك كما نعرف لا قلوب لها.

اللغز الثالث هو المعيار السياسى المُسيطر على الأكاديمية السويدية. فى العديد من المناسبات، الجوائز تجعل الناس يعتقدون بأن أعضاء الأكاديمية ليبراليون مثاليون. أكبر أخطائها وأجدرها بالاحترام كان فى العام ١٩٣٨ عندما منع هتلر الألمان من قبول جائزة نوبل بادعائه المُضحك بأن من يديرها يهودى. ريتشارد كوهن العالم الألمانى الذى تلقى جائزة نوبل للكيمياء فى ذلك العام أُجْبِرَ على رفضها. بناءً على اقتناع أو تعقل لم تُسلم أى جائزة من جوائز نوبل خلال الحرب العالمية الثانية، ولكن بمجرد أن تعافت أوروبا من آلامها، ارتكبت الأكاديمية السويدية ما يبدو خطأها الوحيد المؤسف، منحت جائزة نوبل للأدب للسير ونستون تشرشل فقط؛ لأنه كان الرجل الأكثر شهرة فى عصره، ولم يكن ممكنًا منحه أى جائزة أخرى، ناهيك عن جائزة السلام.

ربما تكون أصعب علاقات الأكاديمية السويدية هى علاقتها مع الاتحاد السوفيتى. فى العام ١٩٥٨ عندما مُنِحَت الجائزة للشهير جدًا بوريس باسترناك رفض أن يتسلمها خوفًا ألا يُسمح له بالعودة لبلاده. السلطات السوفيتية اعتبرت الجائزة استفزازًا، ومع ذلك، عندما كان الفائز بجائزة نوبل فى العام ١٩٦٥ هو ميخائيل شولوخوف أكثر الكُتّاب السوفييت الرسميين قربًا للسلطات، احتفلت سلطات بلاده بابتهاج. على النقيض، عندما مُنِحَت الجائزة بعد خمس سنوات للمعارض البارز ألكسندر سولجنيتسين الحكومة السوفيتية جُن جنونها، وذهبت إلى حد القول إن جائزة نوبل أداة للاستعمار، ومع ذلك، أعلم من مصدر موثوق لا يرقى إليه الشك بأن أحر التهانى التى تلقاها بابلو نيرودا كانت من الاتحاد السوفيتى، وبعضها كان من مسئولين رفيعى المستوى. صديق سوفيتى قال لى مبتسمًا: «بالنسبة لنا؛ فجائزة نوبل جيدة إذا مُنحت لكاتب يعجبنا، وسيئة إذا حدث العكس». هذا التفسير ليس بسيطًا كما يبدو؛ ففى أعماق قلوبنا لدينا جميعًا نفس وجهة النظر.

عضو الأكاديمية الوحيد الذى يقرأ اللغة الإسبانية جيدًا هو الشاعر آرتر لوندكفيست، وهو الوحيد الذى يعرف أعمال الكُتّاب باللغة الإسبانية، وهو الذى يقترح ترشيحاتهم، وهو الذى يشن معارك سرية من أجلهم، وهذا جعل منه -وهذا أكثر ما يثير ضيقه - معبود غامض وبعيد المنال، عليه يعتمد إلى حد ما فى تقرير المصير العالمى لأدبائنا. مع إنه فى الحياة الواقعية رجل عجوز بروح شاب، بحس لاتينى بسيط فى الفكاهة، وبمنزل متواضع يجعلك تعتقد أنه من المستحيل أن يعتمد مصير أى أحد عليه.

منذ عدة سنوات مضت، وبعد عشاء سويدى تقليدى فى ذلك المنزل -قطع لحم باردة وجعة دافئة- دعانا لوندكفيست لشرب القهوة فى مكتبته. كنتُ مذهولاً. كان من المدهش أن تجد هذا الكم من الكتب باللغة الإسبانية، أسوأ الكتب وأفضلها كله مختلط ببعضه، وأغلبها موقع من مؤلفيها الذين مازالوا على قيد الحياة، أو الذين اختفوا، أو الذين ماتوا. استأذنت من الشاعر أن أقرأ بعض الإهداءات، وسمح لى بابتسامة لطيفة ومتواطئة. بعضها كان ودودًا، وبعضها كان مباشرًا وصادقًا، وعندما حان دورى لأكتب إهدائى، فكرتُ أن مجرد التوقيع سيكون شيئًا أحمقًا. ما أسهل أن يورط المرء نفسه، اللعنة!

نُشِرَ قبل عامين من حصوله على جائزة نوبل فى مجلة El País/ مدريد

*** الجوائز الأربع الأخرى هم: جائزتا الفيزياء والكيمياء تمنحهم الأكاديمية الملكية للعلوم، وجائزة الطب أو الفسيولوجيا تمنحها جمعية نوبل فى معهد كارولينسكا، وجائزة السلام تمنحها لجنة نوبل بالبرلمان النرويجى.**





شىء آخر عن الواقعية والأدب

مشكلة جادة جدًا يطرحها واقعنا المُتفاوت على الأدب ،وهى عدم كفاية الكلمات. عندما نتحدث عن نهر، فأقصى ما قد يتصوره المواطن الأوروبى شيئًا ضخمًا فى حجم نهر الدانوب الذى يبلغ طوله ١٧٠٠ ميل (أكثر من ٢٧٠٠ كيلومتر). سيكون صعبًا عليه أن يتخيل، إذا لم يُوصف له، حقيقة نهر الأمازون الذى يبلغ طوله ٣٥٠٠ ميل (أكثر من ٥٦٠٠ كيلومتر). لو وقفت على ضفاف النهر فى مدينة بليم فى ولاية بارا البرازيلية لا يمكنك رؤية الضفة الأخرى؛ فالنهر أعرض من بحر البلطيق. عندما نكتب كلمة «عاصفة» يفكر الأوروبيون فى البرق والرعد، ولكن ليس من السهل عليهم الاقتناع بأنها الظاهرة التى نريد وصفها نفسها، ويحدث الأمر على سبيل المثال مع كلمة «مطر». فى سلسلة جبال الأنديز، طبقًا لوصف رجل فرنسى يُدعى زافيير مارمير كان يكتب لأبناء بلده، هناك عواصف تدوم لخمسة أشهر على الأقل. يقول: «هؤلاء مَن لم يشاهدوا هذه العواصف لا يمكنهم تخيل العنف الذى تتوسع به. لساعات متتالية تتواصل صواعق البرق وراء بعضها فى تتابع سريع كأنها شلالات من الدماء (نظرًا للون السماء) والأفق يرتجف تحت وقع ضربات الصواعق المزلزلة، يتردد صداها على امتداد الجبال كأنها انفجارات»،

من الضرورى ابتكار نظام كامل من كلمات جديدة بحجم واقعنا، والأمثلة على هذه الضرورة لا حصر لها

الوصف أبعد من أن يكون تحفة أدبية؛ لكنه سيكون كافيا ليجعل أى أوروبى ساذج يرتعد من الرعب.

لذا؛ من الضرورى ابتكار نظام كامل من كلمات جديدة بحجم واقعنا، والأمثلة على هذه الضرورة لا حصر لها؛ فالمستكشف الألمانى فريتز دى جراف الذى تَنَقَّلَ فى أعالى نهر الأمازون فى بداية القرن يحكى أنه وجد شلالاً من الماء المغلى يُنضج البيض تمامًا فى خمس دقائق، وبأنه مَرَّ بمنطقة لا يتحدث أهلها بصوت عالٍ حتى لا يثيروا انهمار السيول الجارفة. فى مكان ما فى الساحل الكاريبي فى كولومبيا رأيتُ رجلاً يتلو صلاةً سريةً أمام بقرةٍ تعانى من ديدان فى أذنها، ورأيتُ الديدان تسقط على الأرض ميتة بينما يواصل الرجل صلاته. هذا الرجل أكد لى بأنه يمكنه أن يطبق هذا العلاج من مسافة بعيدة بشرط أن يكون لديه صفات الحيوان ومكانه. فى الثامن من شهر مايو عام ١٩٠٢ دمر بركان مونت بيليه الواقع على جزيرة مارتينيك فى ظرف دقائق ميناء سان بيير،

وقتل ووأد بحُمَمِه سكان الجزيرة الثلاثين ألف. ما عدا فرد واحد: لودجر سيلباريس؛ السجين الوحيد بالمدينة، الذى حمته بنية زنزانته الفردية المنيعة التى صمموها من أجله كى لا يتمكن من الفرار منها.

فى المكسيك وحدها يمكن أن تُكتب مجلدات فى وصف واقعها المدهش. بعدما قضيت – تقريبًا – عشرين عامًا هناك، مازال يمكننى قضاء ساعات بأكملها، ولديّ ما يكفى من الوقت، متأملاً وعاءً ممتلئًا بالحبوب المكسيكية الوَثّابة. المواطنون الودودون يفسرون حركة الحبوب بسبب وجود يرقات حية بداخلها، ولكن هذا تفسير ردئ؛ فالشيء المُذهل أن الحبوب تحوى يرقات بداخلها، لذا يمكنها أن تتحرك. من التجارب الغريبة التى مررت بها فى حياتى عندما صادفت لأول مرة أكسولوتل (١). خوليو كورتاثر كتب فى إحدى قصصه عندما رأى أكسولوتل فى حديقة النباتات فى باريس ذات يوم عندما زارها ليشاهد الأُسُود. يقول كورتاثر عندما مر بالقرب من أحواض السمك: «رأيتُ الكثير من الأسماك العادية حتى مررت دون قصد بالأكسولوتل»، وأكمل كلامه: «ظللت مُحَمْلِقًا فيها لمدة ساعة، وبعدها رحلت، وليس بوسعى التفكير فى شئ غيرهم». الشيء نفسه حدث لى، فى مدينة باتزكوارو، لكننى لم أشاهدهم لساعة؛ بل مكثت وقت بعد الظهيرة كله، وعدتُ لمشاهدتهم مرارًا، ولكن كان هناك شيئا أعجبنى أكثر من المخلوق نفسه، وهو يافطة مُعلقة على حوض الماء «عصير أكسولوتل للبيع».

هذه الواقعية المذهلة تصل لأقصى كثافتها فى

علينا أن نعترف نحن الكُتّاب فى أمريكا اللاتينية والساحل الكاريبى، بكل صراحة، بأن الواقع أفضل كاتب

الساحل الكاريبى، وهو الذى يمتد على وجه التحديد شمالًا من جنوب الولايات المتحدة حتى جنوبًا فى البرازيل. لا تعتقد بأن هذا هذيان توسعى، لا؛ فالساحل الكاريبى ليس فقط هذه المنطقة الجغرافية، كما يعتقد الجغرافيون بالطبع، ولكنها منطقة ثقافية شديدة التجانس.

فى الساحل الكاريبى، العناصر المُؤَسِسَة للمعتقدات البدائية والخيالات السحرية الموجودة قبل اكتشاف المنطقة امتزجت بواسطة التنوع الوفير للثقافات فى السنوات التى تلت الاكتشاف فى اندماج ساحر؛ حيث أهمية تلك العناصر وخصوبتها الفنية الحاضرة ليس لها حدود. الإسهام الأفريقى كان موجودًا رغمًا عنه، ممتلئًا بالسخط، ولكن لحسن الحظ أنه كان موجودًا. فى هذه المنطقة حيث تتقاطع طرق العالم، تَشَكَّلَ شعورًا بالحرية اللا متناهية، واقعًا بدون آلهة أو قوانين؛ حيث شعر كل شخص بأنه يمكنه أن يفعل ما يريده دون قيود من أى نوع، قُطاع طرق استيقظوا ووجدوا أنفسهم ملوكًا، وفارين من العدالة، صاروا أمراءَ بحريين، ومومسات أصبحن حُكّامًا. وقد حدث النقيض أيضًا.

وُلِدْت وتربيت فى الساحل الكاريبى. أعرفه بلدًا بلدًا، وجزيرةً جزيرةً؛ ربما إحباطى بأننى لم أختبر يومًا أى تجربة، وبأننى لن يمكننى أبدًا ابتكار شيء مفاجئ أكثر من الواقع نشأ من هناك. أقصى ما أستطيعه هو أن أُبْدِلَ هذا الواقع بأساليب شاعرية؛ لكن لا يوجد سطر واحد فى كُتبى ليس مُستمدًا من حادثة حقيقية. إحدى هذه التبديلات كانت



وصمة ذيل الخنزير التى أقلقت سلالة بوينديا فى رواية «مائة عام من العزلة». كان بإمكانى استخدام أى صورة أخرى، لكننى فكرت بأن الخوف من ولادة طفل بذيل خنزير واحد من أضعف الاحتمالات التى قد يُصادف حدوثها فى الواقع. ومع ذلك، بمجرد أن بدأت تشتهر الرواية، ظهرت الاعترافات من رجال ونساء من الأمريكتين حول شىء يُشبه ذيل الخنزير. فى مدينة بارانكيا، شاب أظهره للصحافة: وُلِدَ وتربى بذيل؛ لكنه لم يكشف عنه أبدًا، حتى قرأ «مائة عام من العزلة». تفسيره كان أكثر غرابةً من ذيله: «لم أرغب أبدًا فى أن أخبر أحدًا عنه؛ لأننى كنتُ أشعر بالعار؛ لكننى بعد أن قرأت الرواية وسمعت الناس الذين قرأوها أدركت أنه شىء طبيعي». بعدها بمدة قصيرة، أرسل لى قارئ قصاصات صورة لطفلة وُلِدَت بذيل خنزير فى مدينة سيول عاصمة كوريا الجنوبية، وعلى عكس ما ظننته حين كتبتُ الرواية، قطعوا للفتاة ذيلها ونجت بحياتها.

مع هذا؛ فأصعب تجاربى ككاتب كانت الإعداد لرواية «خريف البطريرك». على مدار عشر سنوات تقريبًا قرأتُ كل شىء متاح عن الديكتاتوريين فى أمريكا اللاتينية، خاصة فى الساحل الكاريبى، وأدركتُ أن الكتاب الذى أخطط لكتابته بالكاد يُشبه الواقع. كل خطوة كنت أخطوها كانت مُحْبِطَة. حدس خوان فيسنتى جوميز (٢) أكثر تبصُرًا من أدق بصيرة. دكتور دوفالييه (٣) فى هايتى أباد كل الكلاب السوداء فى بلده لأنه اعتقد بأن أحد أعداءه الذى حاول الهروب من اضطهاده الظالم تجرد من وجوده الإنسانى وتحول إلى كلب أسود. دكتور دى فرنسيا (٤) الذى اشتهرت أهميته كفيلسوف إلى حد أن كَتَبَ كارليل مقالًا عنه، أغلق جمهورية باراجواى وكأنها منزله الخاص، ولم يسمح بدخول شىء لها سوى الخطابات. أنطونيو لوبيز دى سانتا آنا (٥) دفن ساقه فى مراسم جنائزية مبهرة. يد لوبي دي أجيرى (٦) ظلت سابحة لعدة أيام فى النهر، وكل من رآها تمر من أمامه ارتعد من الرعب، معتقدًا بأن يد هذا السفاح حتى فى حالتها هذه قد تطعنك بخنجر. فى نيكاراجوا كان أناستاسيو سوموزا (٧) يملك حديقة حيوانات فى باحة منزله بها قفص بغرفتين: أحدهما به وحوش برية والثانى معزولًا عن الأول بقضبان حديدية، يحبس فيه معارضيه السياسيين.

مارتينيز(٨) المؤمن بالثيو صوفية وديكتاتور السلفادور أمر أن تغطى كل مصابيح الشوارع بغلاف أحمر لمكافحة وباء الحصبة، واخترع بندولًا يحمله فوق طعامه قبل أن يتناوله؛ ليتأكد أنه ليس مُسممًا. تمثال مورازان (٩) الذى ما زال موجودًا فى مدينة تيجوسيجالبا هو فى الحقيقة تمثال مارشال نيي: الموظف الحكومي الذى سافر إلى لندن ليحصل على التمثال رأى أنه من الأرخص أن يبتاع هذا التمثال المغمور من مستودع بدلًا من أن يكلف السلطات تمثالًا لمورازان.

خُلاصة القول، علينا أن نعترف نحن الكُتّاب فى أمريكا اللاتينية والساحل الكاريبى، بكل صراحة، بأن الواقع أفضل كاتب منّا جميعًا. قدرنا، ومجدنا، أن نقتدى به بكل تواضع، وهذا أفضل ما يمكننا فعله.

نُشِرَ فى يوليو ١٩٨١ فى مجلة El País / مدريد

هوامش

1 أكسولوتول: axolotl أو سَمَندل المكسيك، نوع من قنافذ البحر يمتلك قدرات ومزايا عجيبة. أطراف هذا الكائن البحرى تنمو مجددًا بعد قطعها، وإذا جُرِحَ فإن نزيف الدم يتوقف خلال ثوان، يُعد الآن نادرًا ويُباع بأسعار باهظة.

2 خوان فيسنتى جوميز (١٨٥٧-١٩٣٥): جندى وسياسى ورئيس فنزويلا فى الفترة من ١٩٠٨ حتى ١٩١٣.

3 دكتور دوفالييه: فرانسوا دوفالييه (١٩٠٧-١٩٧١) رئيس دولة هايتى فى الفترة من ١٩٥٧ حتى وفاته وجرت عدة محاولات لاغتياله ويُشاع بأنه اقتنع أن أحد المتورطين باغتياله قد تحول لكلب أسود ليهرب من العقاب.

4 دكتور دي فرنسيا: خوسيه رودريجيز جاسبار دى فرنسيا (١٧٦٦-١٨٤٠) محامى وسياسى وتولى رئاسة الباراجواى فى الفترة من ١٨١٣ حتى ١٨١٤.

5 أنطونيو لوبيز دى سانتا آنا (١٧٩٤-١٨٧٦) ابن موظف استعمارى ثم ضابطًا بالجيش الإسبانى قبل أن يناصر الإمبراطور إتوربيدى فى حرب استقلال المكسيك وخاض حروبًا كثيرة ضد الأسبان وأمريكا وفقد ساقه فى إحدى المعارك ضد الفرنسيين فنال احترامًا كبيرًا وتولى رئاسة المكسيك فى الفترة من ١٨٣٩ حتى نفيه إلى كوبا فى العام ١٨٤٥.

6 لوبى دى أجيرى: (١٥١٠-١٥٦١) أحد الغزاة الأسبان لأمريكا اللاتينية كان مُصابًا بجنون الارتياب، وأمر بإعدام العديد من مرافقيه. أعلن هو ورجاله بأنهم مستقلون عن إسبانيا وأسروا جزيرة مارغريتا قبالة ساحل فنزويلا من السلطات الاستعمارية. واعْتُقِلَ فى وقت لاحق وأُعْدِمَ.

7 أناستاسيو سوموزا: (١٨٩٦-١٩٥٦) ديكتاتور نيكاراجوا على مدى ٢٢ عامًا.

8 مارتينيز: ماكسيميليانو هيرنانديز مارتينيز (١٨٨٢-١٩٦٦) ديكتاتور السلفادور لما يقرب من ١٢ عامًا وقادها خلال الحرب العالمية الثانية قبل أن يُجبر على الاستقالة من منصبه فى العام ١٩٤٤.

9 مورازان: فرانسيسكو مورازان (١٧٩٢-١٨٤٢) أول رئيس لجمهورية أمريكا الوسطى.

حكايات الطريق

منذ عدة سنوات، كنت واقفًا منتظرًا سيارة أجرة فى شارع رئيسى بوسط مدينة مكسيكو سيتى، فى وضح النهار رأيتُ سيارة أجرة تقترب لكننى لم أُشر لها، لأن أحدهم كان يجلس بالمقعد بجوار السائق. مع ذلك عندما اقتربت السيارة أكثر أدركتُ أن ذلك كان وهمًا بصريًا: فالسيارة لم يكن بها ركاب.

بعدها بدقائق أخبرت السائق بما رأيته، فقال لى بصراحة مُطلقة إننى بلا شك أُهلوس. ثم قال: «ولكن هذا يحدث طوال الوقت، خاصة فى الليل» وتابع: «أحيانًا أقود السيارة لساعات فى المدينة دون أن يوقفنى أحدٌ، لأنهم دائمًا يرون شخصًا جالسًا بجوارى». فى هذا المقعد المريح والخطير الذى تسميه بعض البلاد «مقعد الرجل الميت»؛ لأنه أكثر الأماكن تضررًا فى الحوادث، لكن فى حالة هذه السيارة؛ فالمقعد لم يستحق هذا اللقب من قبل.

عندما أخبرت لويس بونويل بهذه الواقعة، قال بحماس شديد: «هذه قد تكون بداية شئ جيد جدًا». ودائمًا أعتقد أنه على صواب. هذه الواقعة ليست قصة كاملة ولكن بلا شك نقطة بداية مذهلة لقصة مكتوبة أو مُصَورة. لكن بالطبع بها خلل واحد خطير، وهو أن كل شىء سيحدث تاليًا يجب أن يكون أفضل منها، لهذا السبب ربما لم أستخدمها قط.

ما يثير فضولى الآن أنه برغم مرور عديد السنوات أخبرنى أحدهم بنفس الواقعة



قد حدثت له ولكن فى لندن. هذا غريب أن تحدث هذه الواقعة هناك، لأن سيارات الأجرة فى لندن مختلفة عن بقية سيارات الأجرة فى العالم. تبدو كعربات نقل الموتى بستائر صغيرة من الدانتِلا وبُسُط أرجوانية، ومقاعد جلدية ناعمة ومقاعد إضافية تكفى حتى سبعة أشخاص، وصمت داخلى كصمت الجنائز. لكن فى مكان الرجل الميت، وهو ليس إلى يمين السائق بل إلى يساره، لا يوجد مقعد لراكب بل مساحة فارغة لوضع الأمتعة. الصديق الذى أخبرنى عن واقعته فى لندن أكد لى أنه برغم ذلك فقد رأى هذا الشخص غير الموجود فى نفس مكان الأمتعة هذا، ولكن السائق قال له -على عكس ما قاله لى السائق المكسيكى- إن هذه ربما تكون هلوسة.

دعونا فى الحاضر: بالأمس أخبرتُ صديق لى من باريس كل هذه الأمور، وقد اعتقد أننى أسخر منه، لأنه قال إنه هو صاحب هذه الواقعة فى باريس، وأضاف بأنها حدثت له بطريقة أكثر إحراجًا، لأنه أخبر سائق السيارة الأجرة عن مواصفات الشخص الذى ظن أنه يجلس بجواره وعن قبعته وربطة عنقه، والسائق تَعرف على هذا الشخص وقال بإنه أخيه الذى قتله النازيون أثناء الاحتلال الألمانى لفرنسا.

لا أعتقد بأن أى من هؤلاء الأصدقاء كان يكذب، كما أنى لم أكن أكذب على لويس بونويل، أريد فقط أن أُشير بأن هناك قصصًا تحدث فى كل مكان حول العالم، دائمًا بنفس الطريقة، ولا يوجد شخص واحد قادر على أن يتأكد إذا كانت حقيقية أو مجرد خيالات، أو حتى يفسر غموضها. من بين كل تلك القصص، ربما أقدمها وأكثرها تكررًا هى القصة التى سمعتها لأول مرة فى المكسيك.

إنها القصة الدائمة عن العائلة التى تتوفى جدتهم أثناء أجازاتهم على الشاطئ. بعض الرسميات كانت صعبة أو باهظة الثمن أو تتطلب الكثير من الأوراق الرسمية لنقل الجثة من ولاية إلى أخرى. أحدهم أخبرنى فى كولومبيا بأنهم أجلسوا الجثة بين شخصين على المقاعد الخلفية للسيارة، ووضعوا فى فمها سيجارة مشتعلة حتى يتمكنوا من العبور من السلطات على الطريق السريع، وليخدعوا الكمائن التى لا حصر لها. لذا؛ فالعائلة المكسيكية لَفَّتْ الجدة الميتة فى سجادة، وربطتها بالحبال، ووفروا لها مكانًا فوق سطح السيارة. واثناء استراحة خلال الرحلة، بينما تتناول العائلة الغداء، سُرِقَت السيارة وجثة الجدة فوقها، ولم يجدوا لها أى أثر. هذا الاختفاء يفسره أفراد العائلة قائلين إنه ربما دفن اللصوص الجثة فى مكان ناء وفككوا السيارة بعد ذلك، وهم بذلك حرفيًا قد تخلصوا من وزن ميت.

مضى وقت قبل أن تتكرر هذه القصة فى كل المكسيك، ودائمًا بأسماء مختلفة، ولكن النسخ المختلفة من القصة لديها شئ مشترك؛ الشخص الذى يخبرك بها يقول بإنه صديق للشخصيات الرئيسية بالقصة. بعضهم أحيانًا يعطيك أسماءهم وعناوين بيوتهم. بعد ذلك بعدة سنوات، سمعتُ نفس القصة فى أبعد المناطق فى العالم، بما فيها فيتنام، حيث القاص هناك أخبرنى بأنها حدثت لصديق له أثناء الحرب. فى كل مرة تكون الظروف متطابقة. ولو أصررت سيعطيك أسماء الأشخاص الذين حدثت معهم القصة وعناوين بيوتهم.

القصة الثالثة المكررة التى أعرفها منذ وقت أقل من القصص السابقة، ومن لديهم الصبر لقراءة هذا العمود الصحفى كل أسبوع سيذكرونها. هى قصة مخيفة عن أربعة شبان فرنسيين أقلوا فى الصيف الماضى سيدة برداء أبيض على طريق مونبلييه. وفجأة، أشارت السيدة بإصبعها للأمام وهى مرتعبة وصرخت «احذر! هذا المنعطف خطر» واختفت فى هذه اللحظة. قرأتُ القصة فى العديد من الصحف الفرنسية، وأثرت عليَّ حتى كتبت مقالًا عنها. وفكرت أنه من المفاجئ أن السلطات الفرنسية لم تنتبه لحادثة بهذا الجمال الأدبى. ومع ذلك فصديق لى صحفى أخبرنى منذ عدة أيام فى باريس بأن سبب تجاهل السلطات شئ آخر؛ ففى فرنسا تكررت هذه القصة لسنوات طويلة حتى من قبل اختراع السيارات، حيث أشباح متجولة على الطرق ليلًا تطلب من مركبات السفر أن تتفضل عليهم وتقلهم. هذا جعلنى أتذكر من بين حكايات غزو الغرب الأمريكى فى الولايات المتحدة كانت هناك أسطورة تتكرر عن مُسافر وحيد ارتحل طوال الليل فى مركبة سفر مع موظف بنكى عجوز، وقاضى مبتدئ، وفتاة شمالية جميلة مع مربيتها، وعند الفجر وجدوا مكانه خاليًا. لكن أكثر ما فاجئنى أن أكتشف أن قصة السيدة ذات الرداء الأبيض، والتى نقلتها من الصحافة الفرنسية، والتى كتبتها فى هذا العمود كان يرويها أكثر كتابنا إنتاجًا وهو مانويل ڤازكويز مونتالبان فى واحد من كتبه القليلة التى لم أقرأها وهو كتاب: «مسؤول مُثقل بالقلق». اكتشفت هذا التطابق من نسخة مصورة من الكتاب أرسلها لى صديقى الذى يعرف أيضًا نفس القصة منذ سنوات ولكن من مصادر مختلفة.

مشكلة حقوق النشر مع ڤازكويز مونتالبان لا تقلقنى: لأن كلانا لدينا نفس الوكيل الأدبى وهى ستتولى توزيع حقوق القصة لصاحبها أى كان. ما يقلقنى فعلاً هو تطابق هذه الروايات المكررة، الرواية الثالثة التى اكتشفتها حدثت أيضًا على الطريق. لديَّ دائمًا تعبير، لم أستطع أن أجده فى أى من تلك القواميس العقيمة التى أضعها على الأرفف، لكنه تعبير يوحى لك بشئ عن هذه القصص وهو: حكايات طريق. المشكلة أن هذا التعبير يعنى أنها أكاذيب، ولكن هذه القصص الثلاث التى تطاردنى هى، بلا شك، حقائق كاملة يتواصل حدوثها مرة بعد أخرى فى أماكن مختلفة ولأناس مختلفين؛ لذا لا ينسى أحدٌ أن للأدب أيضًا أرواحًا فى المَطْهَر.

نُشِرَ فى ٢٧ يناير ١٩٨٢ فى مجلة El País / مدريد

فى الفترة الأخيرة، خاصة بعد انتهاء معرض القاهرة الدولى للكتاب، ساد جدل كبير فى أوساط القراء والأدباء والناشرين حول أهمية الترجمة والأسس التى يجب أن يتبعها كل مترجم حين يقوم بنقل عمل أدبى من لغته الأصلية إلى لغة أخرى، لأن الأمر هنا أشبه بنقل سمكة من حوض ممتلئ بالماء إلى آخر ممتلئ بعصير حلو المذاق، وذلك بعد قيام المترجم هكتور فهمى -المقيم فى فرنسا منذ عام ٢٠١٧- بترجمة رواية «الغريب» لألبير كامو التى كتبها عام ١٩٤٢ إلى اللغة المصرية، والتى صدرت عن دار «هُن» للنشر والتوزيع؛ إذ رأى كثيرون أنه تجرأ على الترجمة وعلى اللغة العربية، وأن هذا يهدد الإرث الذى تركه لنا مترجمون عظام، بينما رأى البعض الآخر أنها فرصة جيدة لضخ دماء جديدة فى الترجمة، خاصة وأن المترجم له تجربة سابقة فى الترجمة إلى اللغة المصرية، وقد أجرينا معه هذا الحوار لنعرف منه الدافع وراء قيامه بهذه المخاطرة، ولنعرف أيضًا كيف ينظر إلى الترجمة، ورده على الاتهامات الموجهة إليه.

بعد ترجمته لرواية «الغريب» إلى اللغة المصرية



ما قدمته ليس إعادة صياغة

تاميران محمود

لماذا اخترت أعمالًا معروفة للقارئ لترجمتها إلى اللغة المصرية؟

البداية كانت مع ترجمتى لمسرحية الأمير الصغير لأنطوان دو سانت- أكزوبيرى- للهجة المصرية، وكان هدفى تعريف القارئ البسيط بها، خاصة وأننى بشكل شخصى مغرم بهذا العمل وأريد توسيع قاعدة قرائه، أما عن رواية «الغريب» لألبير كامو؛ فكان اختيار رجائى موسى صاحب دار نشر «هُن»، وقد وافقت على الفور، لأننى أريد ترجمة عمل أكثر عمقًا من كتب الأطفال للهجة المصرية، كما أن الرواية معروفة فقط فى أوساط المثقفين؛ فأحببت أيضًا أن تحقق انتشارًا أوسع، وأن تؤكد على مشروعى فى الترجمة إلى اللغة المصرية.

اتهمك البعض بأنك لم تقدم ترجمة حقيقية للغريب، إنما قمت بإعادة صياغة الترجمة العربية القديمة التى نعرفها، وأنك استخدمت لغة أقل جمالا وأضعف بناءً، ما رأيك؟

هذا محض تكهنات، ولا علاقة له بترجمتى من قريب أو بعيد، فمن الطبيعى أن تتشابه الترجمات؛ لأنها كلها من نص أصلى واحد، ومن الناحية الفنية أرى أن ترجمتى هى الأفضل، لأنها أتاحت الفرصة لقراءة الترجمات السابقة وتفادى الأخطاء الموجودة فى الترجمات إلى اللغة العربية أو إلى اللغة الإنجليزية لهذه الرواية.

وترجمتى ليست إعادة صياغة كما يدعون ويروجون؛ لأنى استخدمت تعبيرات ومفردات من اللغة المصرية، هى الأصلح من وجهة نظرى، مثل كلمة «ماما» والتى لم توفق اللغة العربية فى نقلها بشكل صحيح، فلا يوجد مترجم عربى قرأ عن ترجمة الرواية قبل التصدى لها، وكان لابد أن يدرسوا الأمر بشكل علمى ويبذلوا فيه مجهود أكبر، فقد استعرت كلمات من الفصحى للمصرية وهذا أمر عادى ومقبول، فى حين أنه لا يوجد مترجم فى أى نسخة بالفصحى فكر فى استخدام كلمة «ماما»، وكلهم استخدموا كلمة «أمى» وهذا فنيًا خطأ، لأنها ليست متماشية مع النص الأصلى، لكن «انك تيجى على حق الترجمة للحفاظ على اللغة فالأمر غريب جدًا».

وترجمتى للغة المصرية لا يمكن أن تكون إعادة صياغة أبدًا ومن يطلق مثل هذه الأحكام أظن أنه لا يملك فكرة حقيقية عن طبيعة الترجمة. أما بخصوص أن اللغة المصرية لغة أقل جمالًا، فالحقيقة هذه آراء مهينة جدًا لأنها اللغة المستخدمة فى حياتنا العادية، وداخل بيوتنا ومع أبنائنا، وهذه النظرة المهينة للغة المصرية تعنى أنهم ينظرون لهويتهم نظرة مهينة.

كيف استقبل القراء تجربتك فى الترجمة إلى اللغة المصرية؟





بترحاب كبير، سواء القراء أو الصحفيين وكذلك الناشرين الذين عرضوا علىّ ترجمة أعمال أخرى كبيرة ستكون مفاجأة، حتى من عارضنى لمست فيه اهتمامًا بالتجربة، التى أشعر أنها نجحت؛ فبالرغم من أزمة كورونا وعزلة الناس وعدم إقبالهم على شراء الكتب؛ فإن ترجمة الأمير الصغير فى طبعتها الأولى نفدت بالكامل، وتم إعادة طبعها، كما تصدرت ترجمتى لرواية «الغريب» الأكثر مبيعًا فى معرض القاهرة.

هل ترى أن اللغة المصرية قادرة على التصدى لترجمة عمل ضخم ومهم ومؤثر إنسانيًا؟

نعم؛ لأنها لغة كاملة وتستطيع تقديم أى عمل، اللغة، أى لغة أداة فى يد المترجم أو الكاتب، وإذا كان متمكنًا منها يستطيع إنتاج عمل جيد.

والعائق الكبير أمام اللغة المصرية ليست قدرتها على تقديم عمل ضخم، وإنما عدم وجود دعم للمترجمين ليقدموا أعمالًا مترجمة باللغة المصرية، ولتقديم عمل كبير يجب أن تقدم الدولة دعمًا كبيرًا، خصوصًا أن الدولة تتبنى الآن مشروع التأكيد على الهوية المصرية، وبعد موكب المومياوات الذى تابعه العالم كله أصبح ضروريًا دعم اللغة المصرية.

ما هى الفرص التى يمكن أن تقدمها اللغة المصرية لسوق النشر المصرى؟

أولًا: الوصول إلى شريحة جديدة من القراء تواجههم صعوبة القراءة باللغة العربية مثل الأطفال أو طلاب المدارس الدولية. كذلك الأجانب الذين يتعلمون العربية ويتعاملون بالمصرية فى مصر؛ لأن الفصحى لن تساعدهم فى حياتهم اليومية وسيتعرضون للتنمر إذا استخدموها فى معاملاتهم العادية.

ثانيًا: خلق فرص عمل جديدة للمبدعين سواء الكُتّاب أو المترجمين لتقديم أعمال كبيرة ومهمة وتقف الفصحى عائقًا أمامهم. كما أنها تقدم فرصًا جديدة للمراجعين والمحررين، خاصة وأن التجربة مفتقدة لوجودهم وتحتاج لمتخصصين يضعون الضوابط الاملائية.

ثالثًا: دور النشر ستكون أكبر مستفيد من زيادة عدد الترجمات للغة المصرية؛ لأنها تحقق ربحًا كبيرًا وتساعد فى نشر الثقافة المصرية بشكل أوسع، وهناك دور نشر استطاعت التعامل مع الأمر بذكاء واستغلت الفرصة.

هل تتفق معى أن مواقع التواصل الاجتماعى لعبت دورًا فى الترويج لمشروعك فى الترجمة؟

السوشيال ميديا لعبت الدور كله تقريبًا؛ فبمجرد أن نشرت غلاف رواية «الغريب» على صفحتى الشخصية، وخلال ساعات قليلة جدًا، وجدت جدلًا حول الترجمة واهتمام كبير من الصحفيين والمترجمين والمؤلفين، وأيضًا الناشرين. وهذا يوضح دور وقوة السوشيال ميديا التى تستخدم اللغة المصرية، ما يؤكد أهمية اللغة.

ما مشروعاتك المستقبلية للترجمة إلى اللغة المصرية؟

أنا بصدد الإعداد لورشة الترجمة باللغة المصرية، وهى الأولى ضمن سلسلة من الورش، تهدف إلى المساعدة فى خلق كوادر جديدة من المترجمين إلى اللغة المصرية؛ فكما أطالب الدولة بدورها فى رعاية اللغة المصرية، أطالب نفسى بتأدية دورى نحوها.

وبالنسبة لباقى المشروعات فقد تم الاتفاق مع دار «هُن» للنشر على تجربة ترجمة جديدة، وكذلك مع دار «سيشات» للنشر، والمفاجأة أن معظم الأعمال ستكون أعمال جديدة لم تنشر من قبل، وستكون متاحة للقراء لأول مرة باللغة المصرية.

فى رأيك، كم تحتاج اللغة المصرية من وقت لتفرض وجودها فى سوق النشر؟

أتوقع خلال عشر سنوات ستكون الأكثر انتشارًا فى سوق النشر، وأتوقع خلال عشرين سنة ستكون هى السائدة.

وأخيرًا، كيف أثرت دراستك فى مدارس الجزويت وثقافتك الفرنسية على مشروعك فى الترجمة؟

ثقافتى الفرنسية لعبت دورًا كبيرًا فى تكوينى؛ لأنى منذ صغرى واجهت مشكلة مع قراءة الكتاب المترجم باللغة العربية الفصحى؛ إذ كانت تبعدنى عن روح العمل الأصلية، فالقراءة بالفصحى أصعب من قراءة النص بلغته الأصلية، فتعلمت أن أقرأ باللغة الأصلية؛ لأن لغتى المصرية هى الأصلية، وهى التى استخدمها يوميًا، ففى فرنسا يتعلم الطفل القراءة بنفس اللغة التى يتعامل بها، فلا توجد الازدواجية اللغوية التى عندنا.

ومن خلال دراستى فى الجزويت، وبالمناسبة هى دراسة صعبة، استطعت أن أكوّن شخصيتى وأن أشكلها على أسس إبداعية؛ فكان هناك دائمًا تشجيع على الإبداع والابتكار كجزء من دراستنا وطريقة حياتنا، وكان الابتكار شرطًا فى كل أنشطتنا الدراسية والثقافية، وبالطبع تربينا فى الجزويت على مبادئ قبول الرأى وتقبل الآخر، وكان هذا حافزًا يدفعنى للتفكير بشكل مختلف، وبالتالى أترجم بشكل مختلف.

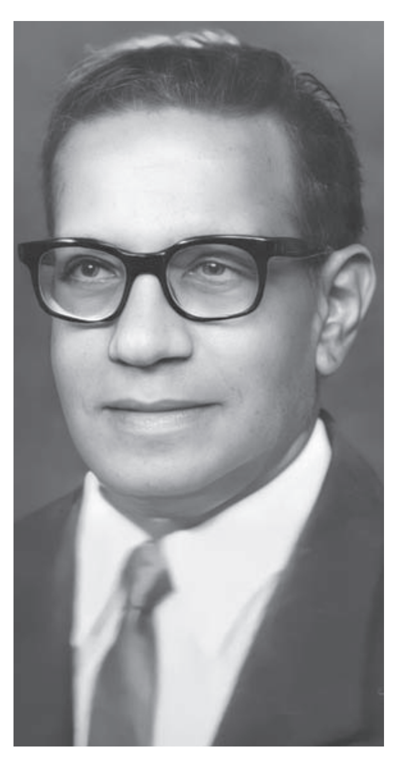
جعلت الترجمة من المستحيل ممكنًا، فأتاحت أمام كل إنسان على الأرض كل ما كُتب أيًا كانت لغته، لتتسع دوائر التفكير والتطور والتنمية فى مختلف المجالات والاتجاهات، وبات المترجم هو الجسر الذى عبرت من خلاله الحضارات والثقافات من بقعة لأخرى، وفى مصر من أعطى بلا حدود وساهم فى هذا الجسر، والتالى محمد القصاص.

محمد القصاص
منار لغوى بين بحور العلم

جمال المراغى

ترك نفسه لبعض الوقت تتجاذبه الفلسفة من جهة والأدب من جهة أخرى، واللغات من جهة ثالثة ثم ذهب بجوارحه خلف كل شهب يسقط بحر من بحور العلم المتشعبة، ليدرك محمد القصاص (١٩١٢ - ١٩٨٧) بعد عدة سنوات درس خلالها فى كلية الآداب ونهل من القصص والشعر، بل والمواد الحقوقية، ما تشبع به، ثم تخصص فى اللغة العربية واللغات السامية، وخلال جلسة قصيرة مع أستاذه طه حسين لمعت فى ذهنه فكرة أفنى عمره معها؛ مفادها أن تناول أى جهد علمى أو إبداعى؛ فكرى أو فنى، يتطلب فهم فلسفة صاحبه أولًا، ولهذا لم تكن الفلسفة عنده علم مستقل ولكنها قاسم مشترك لكل العلوم والفنون أو بالأحرى المبدعين فى مجالاتها، وبدأ القصاص بتطبيق ذلك عمليًا على ابن جنى وفلسفة نتاجه اللغوى، وذلك رسالته التى نال عنها درجة الماجستير.

اقتدى بأستاذه طه حسين - أيضًا - عندما ذهب فى بعثة لجامعة السوربون بباريس واصطحب معه إلى جانب الفلسفة التى توجه الجهد العلمى والإبداع فى كل المجالات؛ اللغات التى تدعم تبادل الجهود الفكرية وتعظّمها، وجعل من نفسه نموذجًا لذلك، غادر الوطن بعدما أبحر فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية، ولم يكتفِ بما يتلقاه فى السوربون؛ فذهب يتلقى بنَهم غيرها



من اللغات فى معاهد خاصة، منها العبرية، واللاتينية التى قربته من اللغات الإيطالية، الإسبانية، الألمانية والروسية، كما أخذته الفلسفة لدراسة الفن والآثار، ومن ثم دراسة نحو عشر لغات شرقية مثل الأشورية والسبئية والفارسية وغيرها.

بعدما حصل على درجة الدكتوراه، لم تتركه باريس قبل أن تستفيد من فكره ورؤيته فى مجالات شتى بمعهد الدراسات العُليا ما بين الأدب بفنونه، وأنماط القراءة الفلسفية التى جذبته لعالم المسرح، وله العديد من الدراسات والكُتب التى خطها بالفرنسية، ليعود إلى أرض الوطن بعدما بدا منهجه شبه مكتمل، ويقوم بتطبيقه على الأدب العربى وكتّابه، مثلما فعل مع جان بول سارتر الذى استعان به وبموليير وجون آنوى وأعمالهم المسرحية التى ترجمها، وسبق كل عمل بدراسة مهمة عن فلسفة مؤلفها؛ ومنها الذباب لسارتر، جان دارك لجون آنوى، والأعمال الكاملة لموليير فى ثمانى أجزاء.

واصل القصاص تطبيق منهجه بالكشف عن فلسفات الجهود الفكرية والإبداعية مستعينًا باللغات فى ترجمات عديدة فى مجالات مختلفة تلك التى بدت واضحة فى الدراسات التى سبقت أعماله، ومنها كتاب «اللغة» لجوزيف فندريس، قصص قصيرة وروايات لتشيكوف، تاريخ الأدب الفرنسى لجوستاف لانسون فى مجلدين، رواية «الموسيقى الأعمى» لفلاديمير كورولينكو، والكتاب المهّم والفريد فى موضوعه «المسرح فى العصور الوسطى» لجوستاف كوهيه.

كما ترجم «تاريخ القرآن» الذى وضعه المستشرق الألمانى «ثيودور نولدكه» فى ثلاثة أجزاء، صحح خلالها ما وجده من الأخطاء؛ لتتعدد بعدها مرات الاستعانة به لتدقيق نسخ القرآن الكريم الرسمية فى العديد من بلدان العالم بلغاتها المختلفة.

إرثٌ كبير بالعربية والفرنسية تركه الدكتور محمد محمد القصاص ينادى شباب الباحثين من أجل دراسته واستكمال مسيرته، وكذلك منهجٌ يعينهم على فهم وإدراك كل جهد فكرى وإبداعى أيًا كانت لغته فى أرجاء المعمورة؛ أهم أدواته الفلسفة واللغة.

2 الثقافـة الجديدة

• أبريل 2022
• العدد 379

زخم سينمائى في الأقصر



يسرى الجندى
مسرحجى الشعب



رجب سعد السيد يكتب:
تلاعبنى قصب؟



الطراوى
صاحب المقامات

يسرى الجندى

كتب نصوصًا نابعة من وجدان الجمهور

ومعركة مثيرة فى مسرح الشعب

جرجس شكرى

منذ ثلاثة أعوام وفى اللقاء الأخير شعرتُ أن الزمن نال منه، إذ بدأ واضحًا على ملامحه آثار المعركة التى امتدت لعقود طويلة مع الزمن، فى سبيل قضايا آمن بها، وبذل حياته من أجلها، وشاهدناها من خلال شخصياته على خشبة المسرح، وعلى الشاشة الصغيرة أو من خلاله هو صارخًا ومقاتلًا من أجل قضايا المسرح العربى. كان الكاتب المسرحى يسرى الجندى يقبض على رأس العصا بيده يتوكأ عليها فى خجل وكأنه يفعل شيئًا غريبًا لا يليق به، ورغم أن الوجه قد ترهل ظلت العينان يشع منهما بريقًا غامضًا بحجم ما قدّمه للحياة الثقافية، سلّمتُ عليه وأشار إلى سلم فهبطنا إلى أسفل حيث مكتبه الحافل بروائع التراث العربى، وكُتب عديدة حول تاريخ مصر، يتوسطه صورته الشهيرة والتى كان يعتز بها كثيرًا مع الزعيم الفلسطينى ياسر عرفات، وتذكرتُ المرة الأولى الذى التقينا فيها عام ١٩٩٤ وتحدثنا ساعات طويلة، تذكرتُ يسرى الجندى الذى كان وقتذاك فى منتصف العقد الخامس ويتولى منصب مدير عام المسرح فى الثقافة الجماهيرية، تذكرتُ الكاتب المسرحى والمدافع الشرس عن المسرح المصرى وهويته العربية، الهوية قضية يسرى الجندى الجوهرية فى أعماله المسرحية على مستوى الشكل والمضون.

> بدأ الكتابة فى منتصف الستينيات بمسرحية «اليهودى التائه» وقد عبّرت عن أسلوبه وموقفه من الواقع

1

على الرغم من ملامح الزمن التى تركت آثارها على جسده الذى بدا واهنًا فى فضاء البيت الكبير خارج مدينة القاهرة؛ حيث كنا نتبادل الأسئلة والحكايات، تأملتُ النوافذ القريبة من الأرض، كانت أشعة الشمس تتسلل ببطء إلى أنحاء الغرفة، وبينما كان هو يتحدث معى عن مشروعه الأخير الذى لم يكتمل، ربما لاحظ دهشتى من آثار الزمن؛ فقرر أن





يخرجنى من هذه اللحظة، وبعد دقائق وبينما كنت أتأمل الكتب المتناثرة هنا وهناك ازدحم فضاء البيت بشخصيات عديدة تسللوا من النوافذ مع أشعة الشمس؛ خرجوا من الكتب، من كل أنحاء الغرفة فى ملابس تاريخية هربوا لتوهم من الزمن، كان عنترة يصرخ فى ملابسه التاريخية: اللعب مع السادة جد خطير، ورابعة إلى جانب أبوزيد الهلالى، مع عبدالله النديم متنكرًا فى هروبه الطويل من الاحتلال البريطانى، وعلى الزيبق يصول ويجول وإلى جواره ذات الهمة ومعهما جحا وجمال عبد الناصر وطارق بن زياد وآخرين، ويسرى الجندى يبتسم ويحاول أن يهشهم بعصاه وهم يقفزون يمينًا ويسارًا فى أرفف الكتب وعلى الطاولات يمرحون وكأنهم أطفال فى نزهة، ولكن فى حديقة التاريخ، وفجأة اختفى الجميع بين الكتب وفوق المقاعد، وتصدّرت المشهد شجرة الدر، وكان هو يتوسط غرفة المكتب ويداعب عصاه ويشرح شخصية هذه السيدة التى سوف تنقذ مصر من خطر التتار والصليبين، وكانت أخر الشخصيات التى لجأ إليها يسرى الجندى للدفاع عن القضية التى يحملها على كاهله أينما ذهب، ودائمًا ما كان يلجأ إلى الشخصيات التاريخية التى كان لها تأثير على تاريخ مصر، الشخصيات التى كان لها دور كبير فى الواقع العربى؛ حيث قدم من قبل عبد الله النديم، ويوسف الجندى فى جمهورية زفتى، والطارق عن حياة وبطولات طارق بن زياد، ومسلسل سقوط الخلافة، ومن قبل شخصية على الزيبق التى قدمها على خشبة المسرح ثم من خلال دراما تليفزيونية، وأيضًا مسلسل جمال عبد الناصر وأمثلة عديدة؛ إذ يختار الكاتب المسرحى والسيناريست يسرى الجندى فى كل فترة شخصية تاريخية ويناقش من خلالها قضايا اللحظة الراهنة، شخصية يطرح من خلالها رؤيته للحاضر والمستقبل.

فى ذلك اليوم تحدثنا حول التاريخ والمسرح، والأسئلة التى دارت بيننا على مدى ما يقرب من ربع قرن، والشخصيات التاريخية والقادمة من السير الشعبية تملأ فضاء الغرفة، وأنا أفكر فى هذا الكاتب الذى ظل قابضًا على جمر النص المسرحى وقيمته ودوره، ودور الكلمة فى كل أعماله المسرحية والسينمائية والتليفزيونية حتى رحيله؛ الكاتب الذى ظل داعمًا ومنحازًا بقوة للقومية العربية سواء اختلف معه البعض أو اتفق، على الرغم من أن هذا الجيل الذى تلا جيل الستينيات تفرقت به السُبل؛ إذ تخلى أغلبه عن القضايا الكبرى فى الواقع واتجه إلى النقد الاجتماعى والكوميديا التى تخلو من أسئلة اللحظة الراهنة؛ ففى تلك اللحظة التى بدأ فيها يسرى الجندى الكتابة والتى واكبها خروج قطار المسرح المصرى وانحرافه عن قضاياه، صمم هو على إكمال المسيرة، ولا يمكن تجاهل ما تعرض له المسرح فى بداية حقبة السبعينيات من مصادرات ومناوشات بين المؤسسة الرسمية والمسرحيين، بالإضافة إلى تأثير نكسة ١٩٦٧ على رحلته المسرحية.

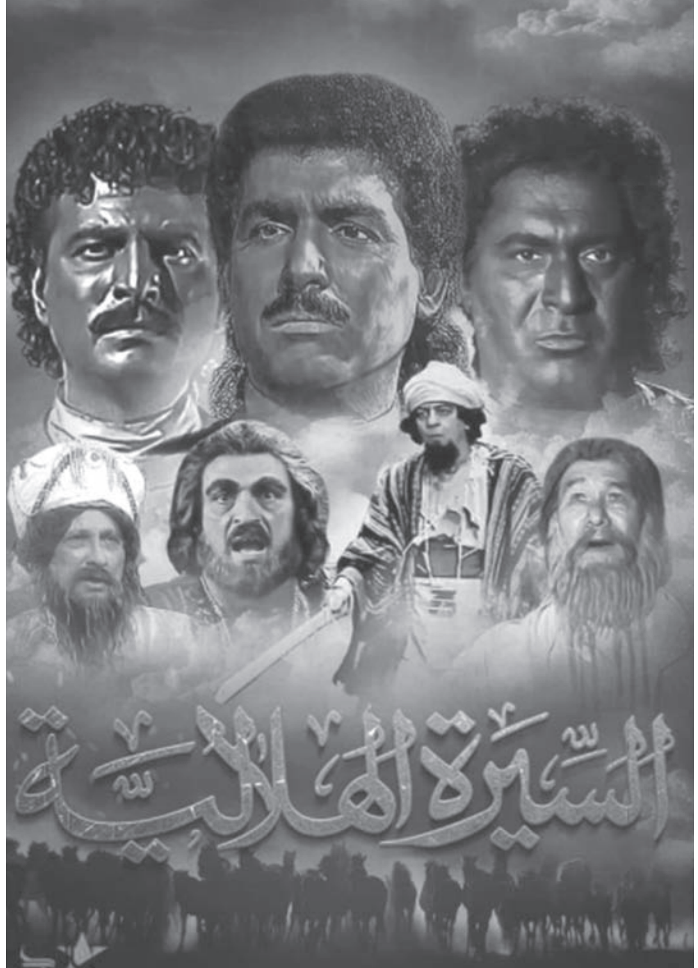
«مَصَرَ» مسرحيتين للكاتب الألمانى برتولد بريخت

ينتمى يسرى الجندى، مواليد دمياط (٥ فبراير ١٩٤٢ - ٩ مارس ٢٠٢٢) إلى جيل السبعينيات فى المسرح المصرى، مع لينين الرملى وبهيج إسماعيل، ورأفت الدويرى وأبو العلا السلامونى؛ فقد بدأ الكتابة فى منتصف الستينيات بمسرحية «اليهودى التائه»، وقد عبّرت عن أسلوبه وموقفه من الواقع، فهو ينتمى إلى أخر جيل ظل متمسكًا ومؤمنًا بقيمة النص وقضايا الواقع، واضعًا فى الخلفية ما يجِد من أحداث سياسية، فهو ابن لحظة فارقة/ مفصلية فى تاريخ مصر والأمة العربية، اللحظة التى هوت فيها مطرقة ١٩٦٧ على رأس المجتمع العربى، فسقطت أفكار وانتهت أحلام، وكانت نهاية مرحلة وبداية أخرى، وظنى أن تأثير النكسة على يسرى الجندى كان الأقوى بين أبناء جيله لإيمانه العميق بالقومية العربية، وانحيازه للحقبة الناصرية، وهو ما سوف يتجلى واضحًا فى أعماله على مدى ما يقرب من نصف قرن.

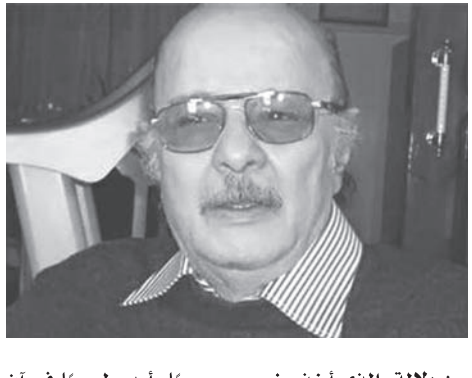
2

كانت أولى عروضه المسرحية «بغل البلدية» ثم حكاية «جحا مع الواد قلة» وكلاهما بالعامية، وأيضًا تمصير لمسرحيتين للكاتب الألمانى برتولد بريخت، ولكن أولى المسرحيات التى كتبها ما بين عامى ١٩٦٨ و١٩٦٩ كان النص الذى جاء بمثابة شهادة ميلاد للفتى القادم من ميناء دمياط، وهو «ما حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر»؛ المسرحية التى كتبها يسرى الجندى فى مطلع شبابه كردة فعل عنيفة على هزيمة ٦٧ حين اغتال الفتى الفلسطينى «سرحان بشارة» المصور الأمريكى «روبرت كيندى» وهى المسرحية التى أثارت جدلًا كبيرًا ولم يتم عرضها على خشبة المسرح إلا بعد سنوات، بعد أن حمّلها كاتبها بالعديد من الرموز والدلالات والإشارات الدينية من التوراة والإنجيل، وحفلت بعشرات الشخصيات التاريخية من «تيودر هيرتزل» إلى «مناحم بيجن» ومن «نبوخذ نصر» إلى «هتلر» بالإضافة


مجدى كامل فى «ناصر»



إلى شخصيات من عهد الانتداب الفرنسى والبريطانى؛ فقد حاول أن يقول كل شىء فى هذه المسرحية التى مرّ على كتابتها الآن ما يقرب من نصف قرن؛ ففى هذا النص وضع العديد من الاتجاهات المسرحية التى تخدم رؤيته للقضية الفلسطينية، واستعان أيضًا بمجموعة كبيرة من الأساليب الفنية التى سوف يستخدمها فى أعماله الأخرى فيما بعد، ومنها الدرامى والملحمى والواقعى والرمزى، والوثائقى، والمسرح الشعبى، بالإضافة إلى الأفكار الثورية والشخصيات التاريخية، وجاءت المسرحية فى قسمين، يحتوى كل منهما على عشرة مشاهد توحى عناوينها برؤية المؤلف؛ ففى الجزء الأول يضع هذه العناوين «مدخل رومانسى مبالغ فيه، صلاة ساذجة للشيطان غير الساذج، فاصل من حادث قتل ووقائع أخرى، بداية صاخبة لحلم الفتى، هبوط اليهودى التائه، فاصل قصير عن الفتى، من يقوم بدور الأبله، الفلسفة الإسحاقية، المسيح يهبط» وفى ختام هذا الجزء تتجسد قضية سرحان الطفل الذى شاهد المسيح عند بوابة دمشق فى القدس، وفى القسم الثانى يبدأ بسِفر الطاعون وينتهى أيضًا بالطاعون، وما بينهما تعاليم المخلص وصندوق الحكايات.. لقد حاول يسرى الجندى فى نص اليهودى التائه وضع كل ما يخص القضية الفلسطينية وتاريخ اليهود وأفعالهم عبر التاريخ وكأنه يبعث برسالة إلى العالم، وانطلق الكاتب من فكرة المسيح المنتظر، وبدأ النص برؤية الطفل سرحان للمسيح وراح يشكو له ما يحدث، وبعد اللوحة الأولى التى تطرح شخصية «سرحان» طفلًا وشابًا، ندخل إلى القضية من خلال مجموعة المهرجين الذين يعلنون بدء اللعبة ويأتى اليهودى التائه وتبدأ المحاكمة، وهى محاكمة للمغتصب عبر التاريخ! ولم يكن الفتى القادم من دمياط محظوظًا؛ فقد صودر اليهودى التائه ليلة العرض عام ١٩٧٢ فى مسرح الحكيم من إخراج د. محمد صديق وبطولة كرم مطاوع وعايدة عبد العزيزة، وحكى لى المؤلف فيما بعد عن لجنة المشاهدة أو قل المصادرة التى تكونت من د. رشاد رشدى رئيسًا وعضوية عبد المنعم الصاوى وآخرين، وتم عرض المسرحية كبروفة جينرال ولم يتم اعتمادها كعرض مسرحى للجمهور، وكتب البعض فى ذلك الوقت أنه تم إيقاف المسرحية لصالح مسرحية «حبيبتى شامينا»، وهى من تأليف رئيس لجنة المشاهدة والتى تدعو للسلام مع إسرائيل، ودون شك ثمة تعارض بين مسرحية تدعو للسلام مع إسرائيل وأخرى تدين الحركة الصهيونية وتحاكمها عبر تاريخها وتحذر من المسيح الأمريكى! وفيما بعد تم عرضها من إخراج عباس أحمد ضمن عروض الثقافة الجماهيرية فى بورسعيد، وحين أعيد عرضها فى مسرح الهناجر عام ٢٠٠٧ من إخراج حسن الوزير، أثارت جدلًا كبيرًا أيضًا، وتبادل فريق العرض والمسئولون التهم حول أسباب توقف العرض!



حاول فى أعماله المسرحية طرح قضايا إنسان العصر الحديث وأسئلة الواقع العربى تحقيقا لرؤيته الأيديولوجية

3

دون شك لا تخلو بداية المسرحى الشاب بالمسرح الملحمى من دلالة والذى أخذ منحى مسرحيًا وأيديولوجيًا فى آن واحد، هذا الاتجاه الذى حاول تغيير وظيفة المسرح فى المجتمع ووصفه معاصروه بأنه حصيلة توجهات مسرحية، منها المسرح الشعبى والسياسى والتحريضى، وسوف ينحاز يسرى الجندى فيما بعد للمسرح الشعبى وبقوة، وسوف يجد فى هذه التيارات انعكاسًا لرؤيته السياسية والاجتماعية، والذى حاول من خلالها طرح قضايا إنسان العصر الحديث وأسئلة الواقع العربى، وكان من الطبيعى أن ينحاز إلى الألمانى برتولد بريخت الذى أراد للمتفرج موقفًا آخر من العرض المسرحى هو النقد وليس الرفض والقبول، من خلال استرجاع الوظيفية التعليمية للمسرح وعناصر التغريب، وإذا كان يسرى الجندى قد لجأ إلى المسرح الملحمى فى محاولة لطرح جدلية العلاقة بين الفرد والمجتمع أى ما بين الإنسان والعالم من خلال توضيع الحدث فى سياق تاريخى؛ فقد حاول أيضًا تأصيل شكلا مسرحيًا عربيًا مستفيدًا من التيارات المعاصرة ومستلهمًا التراث الشعبى ليؤسس لنفسه نموذجًا مسرحيًا، أقرب







إلى المسرحية الشعبية، فقد كتب يسرى الجندى مسرحًا نابعًا من وجدان الشعب مادته من التراث الشعبى وتاريخ الجماعة الشعبية، من مغامرات الأبطال ولغة الوجدان وما أنتجه عقل الجماعة، واستعار من بريخت ضرورة أن يكون المسرح مكانًا للتغيير لا للترفيه وكان من الطبيعى أن يجد فى بريخت والمسرح الملحمى ضالته المنشودة، ليس فقط فى استعارة شكل وعناصر المسرح الملحمى، بل من خلال تمصير مسرحيتين لهذا الكاتب، ففى مسرحية بغل البلدية التى تم تقديمها على مسرح قصر ثقافة دمياط ١٩٦٩ من إخراج عباس أحمد مثال حى على توجهات يسرى الجندى منذ البداية فى تحقيق العدالة الاجتماعية وتقديم مسرح يخاطب الشعب؛ فقد اختار نص بريخت الذى يفضح من خلاله العلاقة المفتعلة بين السيد والخادم، العلاقة التى تلقى الضوء على تعاسة الفقير وضياعه فى العالم الحديث ساعيًا نحو العدالة الاجتماعية متمردًا وثائرًا على البرجوازية والإقطاع من خلال شخصية الأباصيرى، هذا الإقطاعى الفاسد الذى يسكر فيتحول إلى شخص طيب وحين يفيق يطفو على السطح الديكتاتور فى صراعه مع الفلاحين وسائقه غريب، وكان للنص صدى كبيرًا بعد قرارات الإصلاح الزراعى ونهاية عهد الإقطاع، وفى المسرحية الثانية «حكاية جحا والواد قلة» استبدل القاضى أزداك بشخصية جحا، وخاطب فريق الممثلين الجمهور وأقاموا معه حوارًا منذ اللحظات الأولى للعرض من خلال فرقة مسرحية تستعد لتقديم العرض.

استلهم مادة كتاباته من التراث الشعبى وتاريخ الجماعة الشعبية

وكان الشاب يسرى الجندى قد أنهى عام ١٩٦٨ كتابه «نحو تراجيديا معاصرة - ملاحظات» والذى حصل من خلاله على جائزة النقد مناصفة عام ١٩٦٩ فى مؤتمر الأدباء، وناقش من خلاله تصوره حول التراجيديا المعاصرة فى ضوء الفلسفة الحديثة محاولًا طرح أفقًا جديدة للحوار فى ظل الواقع الحالى للمسرح المصرى، فقد كان يعى جيدًا منذ البداية ضرورة البحث عن شكل مسرحى يتناسب والتحولات الاجتماعية والسياسية التى يمر بها الواقع المصرى، ولم يكن اللجوء إلى بريخت والمسرح الملحمى سوى أحد الحلول، وبعد أن قدّم المسرحيات الثلاث الأولى لم يتوقف عند هذا الاتجاه، لتتوالى بعد ذلك عروضه التى تؤكد اتجاهه فى التأصيل لشكل مسرحى عربى يناقش قضايا اللحظة الراهنة من خلال التراث الشعبى والشخصيات التاريخية، وتنوعت كتابته بين العامية والفصحى، فقدّم عام ١٩٧٣ مسرحية «على الزيبق» بالعامية، ثم «حكاوى الزمان» فى العام التالى، وفى عام ١٩٧٦ قدّم له المسرح المصرى عرضين؛ الأول «المحاكمة «عن حادثة دنشواى، والثانى «عنتر زمانه» ثم قدّم معالجة أخرى باللغة العربية الفصحى لسيرة عنترة أخرجها سمير العصفورى عام ١٩٧٧ وفى العام نفسه قدّم مع عبد الرحمن الشافعى عاشق المداحين فى مسرح السامر والتى كانت حدثًا كبيرًا فى مسيرة المسرح الشعبى، وسيقدم له نفس المخرج عرض الهلالية فى العام التالى، وكما لم يتوقف يسرى الجندى عند المسرح الملحمى، لم يتوقف أيضًا عند المسرح الشعبى، وقدّم مع سمير العصفورى ١٩٨٤ عرض «حدث فى وادى الجن» عن أحمد شوقى وحافظ إبراهيم، ثم مسرحية «واقدساه» ١٩٨٩ وهى أول إنتاج لاتحاد الفنانين العرب، وقُدمت فى القاهرة وعمان وبغداد وبابل بمشاركة مجموعة من الفنانين العرب، وفى العام نفسه يتناول التحولات الاجتماعية التى أصابت الواقع المصرى فى سبعينيات القرن الماضى من خلال مسرحية «الدكتور زعتر» إخراج السيد راضى، ويعود فى مطلع التسعينيات إلى التراث العربى من خلال مسرحية الساحرة باللغة العربية الفصحى، وفى مطلع الألفية الجديدة يلجأ إلى ألف ليلة وليلة فى معالجة معاصرة من خلال شخصية الإسكافى ملكًا، وتدل هذه العناوين على مدى التنوع الذى تميّز به مشروع يسرى الجندى المسرحى.

4

غالبًا ما تفشل البطولة الفردية فى نصوص يسرى الجندى وغالبًا ما يكون الكورس حاضرًا ويلعب دورًا كبيرًا ومؤثرًا، والكورس هو ضمير الجماعة، وهذا الملمح من الملامح

الهيئة العامة لقصور الثقافة
اقليم جنوب الصعيد
فرع ثقافة قنا

تصميم ديكور وملابس/
أشعار/ عوض الله ال
الحان/ محمد المد
تصميم استعراضا
رئيس قسم المسرح/ محمد معتصم
مدير القصر/ نبيل نصر الدين
تحت اشرافمدير عام الفرع/ محمود عبد الوهاب





الرئيسية فى مسرحه وفى كل أعماله التى اعتمدت على أبطال من السير الشعبية أو التاريخ؛ فليس هناك بطل بمفرده، والتغيير فى المجتمع ليس بطولة فردية، وإنما البطولة للجماعة الشعبية، ومسرحية على الزيبق نموذجًا؛ ففى نهاية المسرحية يسلم أبطال التاريخ أمثال عنترة وأبو زيد الهلالى وسيف بن ذى يزن سيوفهم للشعب، بعد أن قرروا العودة إلى الكتب مقتنعين بأن هذا الوقت ليس وقتهم، فهذا الزمان أبطاله أهل اللحظة الراهنة، وعليهم إما المواجهة أو الضياع، وفى النص استفاد يسرى الجندى من حكاية تراثية، وهى حكايات الفتى على الزيبق وملاعيبه فى مواجهة المماليك، ومزج بين الماضى والحاضرمن خلال لعبة مسرحية بين الممثلين والجمهور تاركًا مساحة للسؤال بين الخشبة والصالة وهذا الاشتباك بين حيز اللعب وحيز الجمهور سوف يكون ملمحًا رئيسيًا أيضًا فى أعماله المسرحية، وفى هذه المسرحية الراوى والكورس اللذان يحاولان تقديم لعبة مسرحية ذات مساء للجمهور عن طريق استدعاء أبطال من التاريخ وطرح أسئلة عليهم واختيار أيهم لتقديمه؛ فنحن فى النهاية أمام لعبة يشارك فيها الجمهور بدون إيهام وبدون حواجز بين الخشبة والصالة، وحين يستقر الرأى على اختيار على الزيبق رغم معارضة بعض أبطال التاريخ الصناديد أمثال أبو زيد وعنترة وغيرهما، على اعتبار أن على الزيبق صاحب ألاعيب، وليس بطلًا مقاتلًا مثلهم، يصرح الكورس بشكل مباشر بأن هذا الزمان ليس بزمان الأبطال والفوارس، ولكنه أيضًا ليس بزمان الصعاليك، ويقولون: «علشان كده سهرتنا مع فارس ولا كانش فايق القدرة ولا يملك الجن ولا اللوح المرصود ولا فيه مؤلف ألفه.. علشان كده هنألفه تانى زى ما ألفوه قبلنا فى زمان وعر وعصيب.. هنألفه فى زمان قالوا إنه زمان القوة والحيلة.. علشان كده قوم يا على ويانا من تانى.. لاجل ما تعرف جواب السؤال اللى هيلقى عليك، لاجل ما تعرف جواب بالمشقة والعذاب مش بالشطارة». وجاءت ملاعيب على الزيبق ضد سنقر الكلبى والمماليك مجرد لعبة؛ فلن ترفع الخوف من قلوب الناس ولن تغير المجتمع، ولكنها محاورة بين التاريخ واللحظة الراهنة يطرح من خلالها يسرى الجندى سؤالًا مهمًا على الجمهور من خلال هذه الحكاية التراثية التى تم صياغتها والاستفادة من بنيتها التراثية.

صاحب قضية مغزاها نهضة هذه الأمة والانحياز لهذا الشعب

5

واستمر يسرى الجندى فى الانحياز للجماعة الشعبية ليقدّم رؤية أخرى للبطولة والانتصار للجماعة من خلال التاريخ العربى فى نص «الساحرة»؛ حيث يطرح من خلاله فكرة محورية تمثل البنية العميقة للحكاية، وهى الانهيار العام فى بنية مجتمع ما وحالة الموات التى وصل إليها محاولًا تأكيد هذه الفكرة من خلال مجموعة من الرموز كوّنت البنية العميقة للنص.. ممثلة فى حالة فقدان الوعى وتسييد الحياة الغيبية التى نعيشها، ليس فقط على مستوى الواقع الآنى، ولكن يعود المؤلف إلى الوراء ليأتى بماضٍ أيضًا منقسم على ذاته وهو صورة طبق الأصل من الواقع الحالى! فقط الاختلاف فى آليات الحياة وما يتفق واللحظة التاريخية؛ ليبرهن على أنه لا شىء تغير منذ زمن «الصحصاح على» مرورًا بتاريخ طويل وحتى «آدم الحلوانى» الساكن فى حوش فقير مع أنه ورث نصف مصر القديمة عن جده، والميراث ليس فقط ماديًا؛ بل ميراث آدم الحلوانى ميراثًا حضاريًا.

ومن المؤكد أنه فى هذا النص أراد إضاءة ما يحدث فى الحاضر مستعينًا بحوادث الماضى باحثًا عن أصل الداء المتفشى الآن، بالعودة إلى زمن بعيد.. وهى شائعة فى



أعماله من خلال بعث شخصيات مؤثرة وفاعلة من التاريخ أو الحكايات، وهذا ليس حنينًا للماضى بقدر ما هو محاكمة لهذا الماضى ويقولون: لا شىء تغير، نحن كما كنا وربما سوف نكون هكذا! و«الساحرة» نص مسرحى ذات بنية مركبة على مستوى الزمن والرمز ودلالته من خلال رؤى ملحمية تعنى كثيرًا بالرصد والتسجيل وأيضًا المناقشة، وهى من الملامح التى لم يتخل عنها يسرى الجندى فى مسرحه وأيضًا أعماله التليفزيونية؛ فالزمن مزاوجة بين زمن «الصحصاح على» والتسعينات من هذا القرن ممثلة فى مواطن يعيش فى مقبرة ويتساءل بعد ستين عامًا عن جدوى حياته من خلال مونولوج داخلى يستعرض فيه الحياة السياسية فى مصر من ثورة ١٩ وحتى تسعينيات القرن الماضى؛ زمن تقديم العرض على خشبة المسرح القومى من إخراج محسن حلمى، وهذه دلالة محورية وأساسية ليست فقط فى هذا العرض؛ بل فى كل أعماله، فبين الماضى والمعاصر يطرح الكاتب رؤيته لتداخل الأزمنة فى فضاء الحكاية، وهى ليست فقط مزجًا بين زمنين ولكن تنقل عبر الزمن يخلق حالة زمنية مركبة يحاول من خلالها يسرى الجندى التأكيد على فكرته من خلال عدة رموز اتسعت للعديد من الدلالات؛ فنحن أمام رمز فضفاض حاول المؤلف من خلاله إشباع الدلالة بدلالات أخرى عديدة، تصب فى رؤية رئيسية، وهى حالة فقدان الوعى؛ ليؤكد العرض فى نهايته على أن فعل الوعى أو تغير حالة اللاوعى إلى وعى قد تم، وإن كان الفعل سلبيًا من خلال موت الموظف الذى مات حين فهم، إذن؛ فقد تم الفعل الذى يرغبه المؤلف وهو الوعى وإن كان قد تم بشكل تقريرى، أما هذه الرموز والدلالات فقد

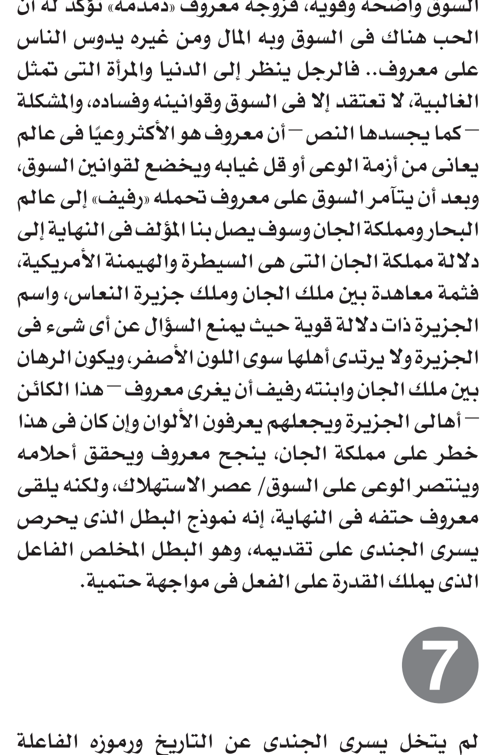
لعب «الكورس» دور البطل الجماعى فى مسرح الجندى

تمثلت أولًا فى الساحرة، هى الرمز المحورى فى النص، هى الراوية وتمثل حلقة الوصل بين الأزمنة والتى تتعامل مع المستويين الزمنيين، فى حين أن كل مستوى منهم لا يشهد الآخر ولا يتعامل معه.

ودلالة الساحرة هنا شائكة؛ فمن خلال الحدوتة التى يطرحها النص وهى المزاوجة بين القصة الشهيرة لعلى الصحصاح الرمز البطل الذى دافع عن الفقراء ضد السلطة المستبدة ليفاجأ بأن الشعب لا يعى شيئًا ويتخلى عنه عند أول منحى؛ ليقابل المؤلف بين هذه القصة التاريخية، وبين قصة واقعية فى حارة مصرية من خلال ما يحدث لأدم الحلوانى وأصحابه، وتكون الساحرة هى حلقة الوصل أو الممر الذى يتم من خلاله التنقل بين الأزمنة عبر إقامة محكمة كبرى.. لكل ما يحدث فى الماضى والحاضر وتستحضر على الصحصاح الرمز/ المخلّص/ البطل لإنقاذ الأمة؛ فلماذا ساحرة هى التى تفعل هذا؟ تساءلت فى البداية، ولكن يبدو أن المؤلف قصد أننا بالفعل نحتاج إلى حل سحرى لإنقاذنا مما نحن فيه وليس السحر بمعنى الغيب والتغيب ولكن بقصد أننا فى حاجة إلى فعل خارق!.

6

وفى مطلع الألفية الجديدة واصل البحث عن الرمز البطل/ المخلّص القادم من السير الشعبية أو التاريخ ويأتى هذه المرة بشخصية من ألف ليلة وليلة يبعثها على خشبة المسرح وهو معروف الإسكافى، وقدمها برؤية



تناسب العصر، ورغم احتفاظ يسرى الجندى بالفنتازيا وخيال الليالى إلا أنه وضع شروطه هو فى النص المسرحى، شروطه التى تبرر كتابة هذا النص ومنذ اللحظات الأولى فى العرض أو السطور الأولى فى النص من قبل يحدث التعاطف مع شخصية شهريار فهو شخصية واعية وقوية، يقول لشهرزاد «أشعر بالعجز أمام فساد الدنيا وطبيعة هذا المخلوق الأحمق، خلل مهلك لا أملك تقويمه، حتى لو كانت رقعة ملكى كل الأرض حتى لو كان السلطان يكفى دون حدود» ثم تخبره شهرزاد عن حكايتها هذه الليلة بعد أن سئم الحكايات وتغريه بأن معروف الإسكافى «يملك مالا تملك يا مولاى» وهى جملة محورية فى النص وحين يعترض شهريار تخبره بأن معروف يقهر فى الناس اليأس وحياتهم الشبحية، يطلقهم من أسر العجز فيطيرون معه وسوف يستمر هذا المضمون حتى النهاية.. خطان لن يحيد عنهما النص ويحافظ عليهما العرض أيضًا.. اختلاف شخصية شهريار وقوته والجانب الإنسانى الذى سوف يدفعه للتعاطف مع معروف، وأيضًا شخصية معروف التى لا تعرف اليأس وتسعى للأمل فإذا كان ثمة فعل درامى لهذه الشخصية؛ فهو الحلم والأمل ومحاولة أن يعمل الناس هذا معه، وقد اختار يسرى الجندى السوق ليكون مسرحًا للأحداث سواء فى بلدة معروف أو حين تحمله الجنية رفيف إلى مملكة البحر المسقوف ومنها إلى جزيرة النعاس؛ حيث يواجه مصيره هناك فى السوق أيضًا ودلالة السوق واضحة وقوية، فزوجة معروف «دمدمة» تؤكد له أن الحب هناك فى السوق وبه المال ومن غيره يدوس الناس على معروف.. فالرجل ينظر إلى الدنيا والمرأة التى تمثل الغالبية، لا تعتقد إلا فى السوق وقوانينه وفساده، والمشكلة – كما يجسدها النص – أن معروف هو الأكثر وعيًا فى عالم يعانى من أزمة الوعى أو قل غيابه ويخضع لقوانين السوق، وبعد أن يتآمر السوق على معروف تحمله «رفيف» إلى عالم البحار ومملكة الجان وسوف يصل بنا المؤلف فى النهاية إلى دلالة مملكة الجان التى هى السيطرة والهيمنة الأمريكية، فثمة معاهدة بين ملك الجان وملك جزيرة النعاس، واسم الجزيرة ذات دلالة قوية حيث يمنع السؤال عن أى شىء فى الجزيرة ولا يرتدى أهلها سوى اللون الأصفر، ويكون الرهان بين ملك الجان وابنته رفيف أن يغرى معروف – هذا الكائن – أهالى الجزيرة ويجعلهم يعرفون الألوان وإن كان فى هذا خطر على مملكة الجان، ينجح معروف ويحقق أحلامه وينتصر الوعى على السوق/ عصر الاستهلاك، ولكنه يلقى معروف حتفه فى النهاية، إنه نموذج البطل الذى يحرص يسرى الجندى على تقديمه، وهو البطل المخلص الفاعل الذى يملك القدرة على الفعل فى مواجهة حتمية.



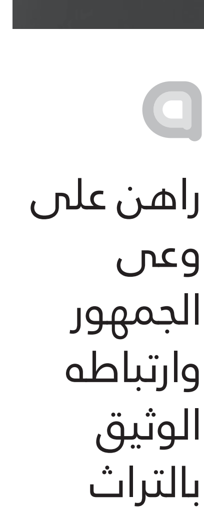


7

لم يتخل يسرى الجندى عن التاريخ ورموزه الفاعلة والمؤثرة، لم يتخل عن البطل الشعبى الذى ينتصر للجماعة حتى فى الاحتفالات الدينية والقومية، ففى عام ١٩٩٤ كتب احتفالية المولد النبوى تحت عنوان «الليلة المحمدية» فجاءت بمثابة قراءة جديدة للواقع.. من خلال محاكمة حضارة القرن العشرين.. ورصد حقيقى للأحداث الجارية وتحليلها، وما يتعرض له الإنسان من ظلم، مزج فيها بين الماضى الحاضر بل وحاول استشراف المستقبل.. لتختلط الأزمنة وتتكوم اللحظات التاريخية على مدى قرون عديدة من العصر الجاهلى وحتى تسعينيات القرن الماضى خلال ساعتين على خشبة المسرح فى محاكمة لقوى الشر التى تتنازع فى العالم، ويلجأ أيضًا إلى فكرة الرمز/ المخلص حين تنهار الأشياء كلها وتتساقط ويعجز الإنسان عن المواجهة ويشعر أنه بدون سند أو مغيث، وهذه المرة يلجأ إلى الله وإلى الرسول «الرمز» هربًا من هذا الخراب الذى يعيشه الإنسان وأملًا فى الخلاص بواسطة هذا الرمز الذى ينقذ الإنسان من ظلم أخيه الإنسان، ويشكو له ما يحدث بعد أن عجز الإنسان تقريبًا عن الوقوف ضد قوى الشر، فلم يتناول يسرى الجندى الليلة المحمدية بالشكل التقليدى للاحتفال الدينى؛ بل جعل منها ذريعة قوية لقراءة الواقع وراح يسرد عليه ما فى جعبته من أحزان وبكاء على أطلال



الواقع العربى. وفى العام نفسه تكرر الأمر فى احتفال الجامعة العربية باليوبيل الذهبى؛ فكتب مسرحية «بيت العرب» وظف فيها التاريخ العربى ورموزه؛ ليحكى عن رموزه التنويرية والأبطال الذين حققوا النصر لهذا الوطن مع محاكمة الغزاة الذين اعتدوا على هذه البلاد.. وذلك فى إطار استعراضى غنائى من خلال استدعاء شخصياته الأثيرة، وقد حملت الرموز القومية التى استلهمها العديد من المعانى والدلالات مثل عنترة بن شداد الذى تطرح سيرته فكرة الحرية والمساواة ويقودنا من خلال منظور معاصر إلى معنى الديمقراطية بشكل عام بجانب أبو زيد الهلالى الذى يرمز إلى التضامن والتوحد كمطلب عصرى من حيث فكرة التكتل السياسى الذى يفرضه النظام الجديد وأيضًا الملك سيف بن ذى يزن كرمز لحب المعرفة التى تحيل إلى مفهوم التقدم العلمى، بالإضافة إلى الأميرة ذات الهمة التى تطرح صورة المرأة العربية ودورها، ومن العصر الأيوبى أسد الدين شريكوه، ثم أبو بكر الرازى وبطل حرب أكتوبر «عبد العاطى» صائد الدبابات ليختلط الزمن بين الماضى والحاضر ثم «سيف بن ذى يزن» و«زرقاء اليمامة»؛ حيث يقول هؤلاء إنهم جاءوا للمشاركة فى احتفال الجامعة وفجأة يهتز الديكور وتصرخ أصوات من خيال الظل مع إيحاء بهدم المنزل ليخرج الأبطال من التماثيل رافضين هدم البيت.



8

كان يسرى الجندى صاحب قضية مغزاها نهضة هذه الأمة والانحياز لهذا الشعب، حملها على عاتقه منذ مسرحيته الأولى «اليهودى التائه»، ووصولًا إلى آخر عروضه على خشبة المسرح القومى «الإسكافى ملكًا»، ومرورًا بكل نصوصه المسرحية وأعماله التى كتبها للدراما التليفزيونية، ولم يكن اللجوء إلى التراث الشعبى والتاريخ سوى لتدعيم هذه القضية؛ إذ كان مسرح يسرى الجندى سياسيًا بامتياز على كل المستويات، فى الشكل والمضمون، فحين اختار المسرح الملحمى، كان يعى جيدًا أنه يستهدف وعى الجمهور، وأنه لا يطلب الرفاهية أو التسلية، وحين اختار التراث الشعبى أيضًا كان يراهن على وعى الجماعة وارتباطها بهذا التراث، وأذكر أننى سألته مرة لماذا لجأت إلى ألف ليلة وليلة أو إلى التراث الشعبى بشكل عام؛ فجاء رده ليؤكد هذه الفكرة، وقال «ألف ليلة وغيرها من الأعمال التراثية حينما يتعامل معها الكاتب يعى جيدًا أن هناك أرضية مشتركة بين الجمهور وهذه الأعمال وجدانيًا وعقليًا.. فينطلق من خلالها، والكاتب يستطيع أن يأخذ موقفًا نقديًا من هذه الأعمال لأنها تنطوى على جوانب سلبية وإيجابية، والعملية الإبداعية هنا تقوم على تنفيذ الجانب السلبى وإضاءة الجانب الإيجابى بما يخدم القضايا التى يعيشها المشاهد المعاصر، مثل قضية الحرية وارتباطها بالمعرفة، وهذا ما تم طرحه فى حكاية السندباد، وهذه القضية تهم المشاهد المعاصر.. فالحرية هى مزيد من التقدم، ومزيد من التقدم فى هذا العصر مرهون بالمعرفة، وهذا يتوقف على ثراء المعالجة للمادة التراثية» وهذا ما قدمه أيضًا من خلال السيرة الهلالية، وملاعيب على الزيبق ورابعة العدوية سواء فى المسرح أو الدراما التليفزيونية والأخيرة – والتى تحتاج إلى حديث خاص – فقد اتجه يسرى الجندى إلى التليفزيون مبكرًا، هو رفيق مشواره وزميل الدرب الكاتب المسرحى أبو العلا السلامونى، وحوّل مجموعة من المسرحيات التى كتبها إلى دراما تليفزيونية وأولها على الزيبق، بالإضافة الأعمال التى كتبها للتليفزيون ومنها مسلسل عبدالله النديم خطيب الثورة العرابية، ومسلسل» أهلًا جدو العزيز» حين يخرج كاتب محمد على بعد قرن ونصف ليطل على عالمنا لنجد أننا نتخلف أكثر وكان الشكل المناسب لهذه الفكرة هو الفانتازيا، ومسلسل «نهاية العالم ليست غدًا»، وكانت القضية التى طرحها هى حصار العالم الثالث وحاجته إلى قوة أخرى أو الاعتقاد فى هذه الحاجة طوال الوقت؛ ليقول: إن قضايا العالم الثالث لن يحلها سوى العالم الثالث، ومن هنا جاءت استعارة الخيال العلمى عن وجود كائنات أخرى أرقى يتصل بها شخص تجمعت حوله كل خيوط المأساة من قضايا التعليم والأسرة وانهيار قيم المجتمع، أما فى مسلسل «سامحونى»؛ فناقش خطورة العولمة وانعكاساتها على الواقع المعاش، وحالة التبعية الخفية والانحدار المستمر، وإن كانت المعالجة تبدو واقعية؛ لكنها تشير إلى عالم فانتازى من خلال المقابلة بين عالم الريع وعالم رجال الأعمال، فهذه النماذج المحطمة فى الريع هى ضحايا العولمة.

9

ستة عقود قضاها يسرى الجندى بين خشبة المسرح والدراما التليفزيونية، ومن قبل، وفى سنوات المراهقة كان يكتب ويمثّل فى مسرح المدرسة مع زميله أبو العلا السلامونى قبل أن يشاركا فى مهرجان مسرحى أقيم فى دمياط، وكان من ضمن الحضور نجيب محفوظ ولويس عوض، ونصحا الشابين الموهبين بأن يهبطا مصر المحروسة؛ ليصبح بعد ذلك إحدى المحطات الرئيسية والمهمة فى الكتابة المسرحية والتليفزيونية، ويثير الجدل الذى وصل إلى حد مصادرة أولى أعماله المسرحية، لكنها كانت شهادة ميلاده فى عالم المسرح.

تلاعبنى قصب؟!

رجب سعد السيد



أمام بيتنا فى شارع الريف، بغيط العنب، أقصى جنوب الإسكندرية، تلك المنطقة التى يبدو ظاهرها المادى فقيرًا بينما تكتنزُ أرصدةً من علاقات مودة وخير بين سكانها البسطاء، كانت تجلس على الرصيف (أم نعمه)، و(أم محمود)؛ وكنا نعرفهما على أنهما شقيقتان، وإن كانت ملامحهما شديدة التباعد؛ غير أن أكثر ما يلفتُ النظر فيهما هو اسم كل منهما، فلم تكن أيهما أمًّا، بل إنهما لم تتزوجا، وقد اقتربتا من الخمسين، وشاع اسماهيما مرتبطين بأمومة موهومة، وبغموض يحيط بشخصيتيهما، لم يحاول أحدٌ أن ينبش حوله؛ فقد كانتا امرأتان طيبتان فقيرتان، لا نراهما إلا نهارًا، ويختفيا عند العصر، ليحملا بضاعتهما، ويدخلا إلى غرفتهما الأرضية فى البيت المواجه لبيتنا.

أما البضاعة؛ فكانت أعواد قصب السكر، فى موسمه، وحلويات بيتية الصنع، من العسل الأسود والسكر والسمسم فى غيره من الأوقات.

كنتُ أشترى منهما (عقلة القصب بمليم، ولا زالت ذاكرتى تحتفظ بمتعة اعتصار سلخات العقلة، وامتصاص عصيرها الذى ضاعت نكهته شديدة التميز مع أشياء أخرى كثيرة، سلبتنا إياها تقنيات الهندسة الوراثية.

وكانت متعتى بقصب أمَّى نعمة ومحمود تمتد إلى مشاهدة (مباريات) القصب، التى يتنافس فيها الصبيان الأكبر منا، والشباب. كانت أعواد القصب مادة لتحدى القوة الجسدية، ومهارة إيجاد أيسر السبل وأضمنها إلى تحقيق الفوز، فى غياب أى شبهة للمقامرة، وانتفاء أى مجال للغش والتدليس.

وكانت ألعاب القصب متعددة، منها (التنشين)، وقد مارستها، وفيها توضع على الأرض عقلة قصب منتقاة، يوافق عليها طرفا المنافسة، فى منتصف مسافة قصيرة بينهما، ويتبادلان - وقوفًا أو بانحناءة صغيرة -التنشين- بمليم نحاسى أحمر، أو بأى قطعة نقد معدنية أخرى؛ فإن نجح أحدهما فى (رشق) المليم فى العقلة، يستمر، وإن أخفق، تنتقل الفرصة للآخر، وهكذا، ليكون الفوز فى النهاية لمن تكتمل له عشر رشقات، وتكون جائزته هى قطعة القصب المثقبة برشقات المليم، والتى ظلت ملقاة على الأرض لنحو نصف ساعة، وعلى المهزوم أن يسدد (قيمة) العقلة: مليم أو مليمان.

ومن ألعاب القصب الأخرى، لعبة (نازلة)، وفيها يتنافسُ لاعبان فى كسر قطعة من القصب مكونة من عدد فردى من العُقَل (غالبًا ٣ أو ٥ عُقَل)، فيمسك بها المتحدى من طرفيها بقبضتيه، واضعًا إحدى قدميه على حافة رصيف الشارع، ويرفع قطعة القصب، و(ينزل) بها بكل قوته، مستهدفًا كسرها عند الحزِّ الذى يتوسطها، ومن هنا كان اسم هذه اللعبة (نازلة). فإن نجح فى كسرها، كانت له،

ابتكر المصريون عددًا كبيرًا من أدوات اللعب كانت «أعواد القصب» أغربها

مع تصفيق المشاهدين، وتحمل غريمه ثمنها. وإن فشل، كان العكس. وكنت أنتظر إقدام أشخاص محددين على التنافس فى هذه اللعبة، وكانوا من الشباب القوى، ويتنافسون فى تكسير قطعتين متجاورتين (نازلة بالجوز)!. وتتصاعد حلاوة المنافسة عندما تكون على تكسير عود قصب بكامله، على مرات، بأسلوب (نازلة)، ونظل واقفين منبهرين لأسلوب المتنافسين الكبار فى خلق فرص لأداء العدد من الـ (نازلة) المتفق عليه. وكان هؤلاء المتنافسون الكبار يتنازلون عن قطع القصب التى يفوزون بها، ويتركونها لنا نحن الصغار، نشتجر من أجلها!.

وتستخدم الساق فى لعبة أخرى، اسمها (سِمَّانة)، وواضح أن المنطقة من الساق المستخدمة فى اللعبة هى عضلة السمانة. فيقبض المتنافس على قطعة طويلة نسبيًا من القصب، بعد أن يكون قد نحت بأسنانه مكان الحز الفاصل بين عقلتين، تسهيلًا للمهمة، ثم يرفع يده القابضة على طرف القطعة، ويهوى بها ليصطدم مكان الحز بعضلة سمانة ساقة، فإن انكسرت القطعة، كانت له، وتحمل منافسه ثمنها، والعكس بالعكس.

ومن أصعب ألعاب القصب التى شاهدتُ الصبيان الكبار الأقوياء يلعبونها لعبة كانت تسمى (تنفيده)، ومكان تنفيذها المنطقة الخلفية من أسفل الساق، عند التقائها بالقدم، وهى منطقة حساسة جدًا، وإن أصيبت بصدمات تعرض المصاب لاحتمال أن يصاب بتمزقات فى الأربطة قد تجعله أعرج. وكان لاعب التنفيده يستخدم قطعة قصب قصيرة نسبيًا، مكونة من أكثر من عقلة، وينحت ما بين عقلتين فيها، ويضع قدمه على الرصيف، وينحنى بجسمه ممسكا بقبضتيه طرفى القطعة الممتدة إلى الخلف من مؤخر قدمه، ويكون عليه أن يحرك القطعة من الخلف إلى الأمام، مستهدفًا أن تنكسر، ليرفع شقيها بيديه وسط تهليل المتفرجين، صغارا وكبارا.

ومن ألعاب القصب الشيِّقة لعبة (الهوا)، وفيها يجرى التحدى لتكسير عود قصب كامل، وأحيانًا عودين معًا، أكثر من مرة، باستخدام قوة (القصور الذاتى)، فيقبض اللاعب على العود من قمته، ويؤرجحه فى الهواء بقوة، فتنفصل العقلة القابض عليها عن بقية العود، ويعاود ذلك مرة أو مرتين، حسب مقتضيات التحدى.

ولا أنسى، حتى الآن، مشهدًا مؤثرًا لإصابة لحقت بفتى كبير من اللاعبين بأعواد القصب، قال إنه اخترع لعبة جديدة، هى (الصدر)، وفيها يقبضُ فتيان قويان على طرفى عود قصب، أو عودين، حسب الاتفاق ودرجة التحدى، ويكون على اللاعب الاندفاع من مسافة عدة أمتار، ليصطدم صدرُه بالقصب، فينكسر إلى جزئين، فيفوز، أو لا ينكسر، فيخسر، ليس فقط ثمن العود أو الأعواد، وإنما أيضًا سلامة عظام قفصه الصدرى!



انتهت قبل أيام معدودة فعاليات مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية، فى دورته الحادية عشر، المُهداة لروح كل من هدى سلطان ومحمود مرسى والمغربى محمد إسماعيل، تحت شعار (إعادة اكتشاف مصر)، والذى استضاف أفلام من ٣٥ دولة، من بينها «أوغندا» ضيفة الشرف، وعلى الرغم من أن قاعات عروض الأفلام، كانت مزدحمة بالناس، حيث نظمت المدارس والجمعيات الثقافية رحلات لحضور المهرجان، فإن الجمهور خارج القاعات كان لا يعلم أن هناك حدثًا مهمًا يقام على أرضه، وهو ما يعنى أن الدعاية لم تكن كافية، فكان يجب أن يكون هناك تنسيق بين المحافظة وإدارة المهرجان فيما يخص الدعاية حول محتوى الأفلام ومدى مناسبتها لمختلف الأعمار؛ ليكون هناك حراك أكثر فاعلية، من شأنه أن يخلق مجتمع ثقافى موازى فى الأقصر.



مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية

الأقصر: رولا عادل

يتبنى مآسى العالم الثالث

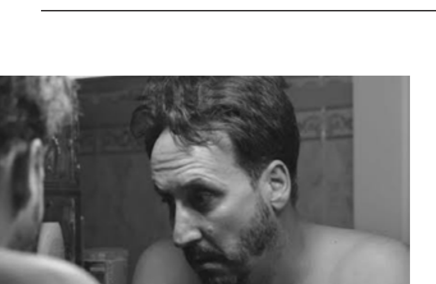
وجاءت الأفلام المشاركة فى المهرجان بقضايا متنوعة، وإن تضافرت كلها لتحكى عن مآسى القارة الإفريقية، ومثلث أزمتها «الفقر والجهل والمرض»، فقد كان على سبيل المثال فيلم «الاتفاق» لمخرجه «ليا مالى» من الكاميرون، من الأعمال المشاركة فى مسابقة الأفلام الروائية الطويلة، وقد حاز على الجائزة الخاصة فى نفس التصنيف فى نهاية المهرجان. يحكى عن قصة تبدو مكررة، عن فتى ثرى ينجذب لفتاة من الأحياء الفقيرة، فى حفلة تخرجه من المدرسة الثانوية، وتتعرض الفتاة لحادث اغتصاب من فاعل يظل مجهولًا حتى اللحظة الأخيرة.

على الرغم من المأساة الظاهرة فى الفيلم وهى «الاغتصاب»، إلا أن الفقر كان قضيته الرئيسية، فحين عُرض على والد الفتاة مالًا لتسوية القضية، طرح السؤال الأهم، هل موافقته تعنى أنه باع شرف ابنته؟ أم أنه بهذا يشترى حياتها وحياة أولاده جميعًا؟ لكن الأمر قطعًا أعقد من ذلك، فكل شخص بإمكانه أن يقدم إجابة جاهزة، طالما أنه خارج المشكلة أو المأساة، فلا يشعر بالجراح إلا حاملها، أما الآخرون فمثلنا مجرد مشاهدين.

كما قدم الفيلم مشكلة حقيقية عن مجتمع العاصمة؛ حيث يحاول الحكام منح البلاد طابعًا راقيًا وحداثيًا، حتى وإن كان الثمن التخلص من الفقراء، وهدم شوارعهم وحواريهم التى لا يعرفوا غيرها.

أما فيلم «ماريا كريستو، قصة بومبا»؛ فكان الجهل هو القضية، حيث تظهر فى المشاهد الأولى مجموعة من الفتيات فى كنيسة، يغطين شعورهن بغطاء أزرق محكم على الرأس، وتتحدث معهن معلّمة إرشادية، لا عن الدين، وإنما عن كون الفتاة قد خلقت لطاعة الزوج، جازمة بأن تلك هى الفائدة الوحيدة لوجودهن فى الحياة، مؤكدة لهن على أن حامية كنيستهم «ماريا كريستو» لا بد تؤمن على حديثها من العلياء.

تجحظ المعلمة بعيونها وتخيف الفتيات من عواقب التمرد على الزواج، وعلى الأزواج، وإن























ضُربن، وإن وجهت لهن الشتائم ليل نهار، فهكذا خُلق الرجل الذى يأويهن، ويجب أن يقدرن هذه الفضيلة، ويشكرون الله، وإلا وقع عليهم حد الطرد من الكنيسة.

لكن «بومبا» الفتاة النابهة، التى تحبّ الكتابة، تعلم تمام العلم بأن ما تخبره المعلمة لا علاقة له بالعدل أو الدين أو المنطق، ولكنها تعلم فى الآن نفسه أنه لا ملجأ من هذا المجتمع، فتخبر صديقتها على شاطئ البحر أنها تريد الهرب، لتردّ عليها بحيرة: «ولكن إلى أين؟».

القضية الأخطر فى الفيلم، هى حدّية النساء على بعضهن البعض، وقسوتهن أيضًا، والتى ظهرت فى تبرير كل من الراهبة وزوجة الأخ الأكبر، «هذا مصيرنا، فلم تجد إحدانا الفرصة لتتعلّم القراءة والكتابة، أو توقع مستقبل أفضل»، المبرر الأعظم من بداية البشرية، بأن هذا ما وجدنا عليه آباءنا.

ومن بين أعمال مسابقة الأفلام الروائية الطويلة، فيلم «فايا داى» من أثيوبيا، والذى نال الجائزة فى نهاية المهرجان، فيمكننا أن نرى الصراع بين أحلام الشباب والعجائز الغارقين فى ذكرياتهم، متلحّفين بتقاليدهم، يمضغون «القات» بينما تسيل من أفواههم عبارات فارغة جوفاء عن التقاليد التى لا تسمن ولا تغنى الجيل الأحدث من جوع؛ إذ يحلم الشباب فى أثيوبيا بالهجرة، دون أن يدفعهم إلى ذلك أحلام عظيمة، فهو يرون أن «كل ما عدا واقعنا سيكون قطعًا أفضل».

يثرثر البطل مع زميله فى الفيلم عن تكاليف الهجرة، وما سيدفعه للسماسرة، ثم لرحلة البحر، ثم للطعام الكثير الذى عليه أن يجلبه معه، حيث لا أحد فى الرحلة سيعتنى بأحد، حال انتهاء طعامه. تنتابك حسرة حين تدرك أن تلك الأحلام الوردية المشبعة بالتفاصيل الدقيقة تصف رحلة هجرة غير شرعية، قد تنتهى أصلًا بالغرق أو بالترحيل، ولكنه المبدأ: «أى مكان إلا هنا».

ويسلط الفيلم الضوء على تجارة «القات»، بداية من لم الغلّة، وتجفيفها، وقطفها، وتغليفها، وحتى مراحل النقل. وقد برزت الصورة المبهرة للطبيعة وتفوقت على الأحداث التى كان رتمها بطيئًا، وغير مناسبة لفيلم روائي، وأرى أن الملاحظة المأخوذة على أغلب الأفلام المنافسة من القارة الإفريقية، أنها بدت كمحاولات بدائية لصناعة سينما، فقد جاء الاهتمام بالصورة وبالألوان والأزياء الشعبية على حساب قصة الفيلم؛ حيث بدت بعض الأحداث بلا تأسيس، فقد يفاجئك مشهد قبل نهاية الفيلم، فيجعلك تكتشف شيئًا مهمًا لم يذكر من بداية الأحداث، فيبدو أن أغلب النهايات قد كُتبت على عجل.

الأفلام العربية.. مشاكل محلية أو شخصية







بينما حملت الأفلام العربية المشاركة فى مسابقات مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية، تيمة محلية بنفحة شخصية. حيث نافس فيلم «المعلّقات» المغربى فى مسابقة الأفلام الوثائقية القصيرة، والذى تناول حكاية ذات شجون عن مشاكل الأزواج الهاربين بلا سبيل للاهتداء إليه، وعن الزوجات المعلّقات فى أبد الزوجية، شكلا لا موضوعًا؛ حيث تعانى أغلبهن من المحاولات المضنية فى البحث عن مخرج من الأزمة، فتضطر كثيرات للعمل ليستطعن دفع تكاليف المقاضاة، أو السفر للبحث عن الزوج أو عن أحد من عشيرته، فلكى تحصل المرأة على وثيقة الطلاق، عليها أن تأتى بشهود من أهل الزوج الهارب، والذي قد يكون أغلبهم موتى أو مهاجرين، فوثيقة الزواج وحدها لا تكفى لإثبات الزواج!

منحت الصورة الصحراوية المتغلّبة في مشاهد الفيلم بعدًا مجازيًا عن جفاف الحياة، عن الطرق التى بلا نهاية، عن العطش إلى الحرية، وجاءت النهاية بوفاة إحدى السيدات بطلات الفيلم، فى إشارة للمصير الذى ينتظر كل واحدة منهن.

ويتناول فيلم «قربان» التونسى، أزمة الإنسان مع مخاوفه خاصة بعد الموجة الأولى للوباء، وهل نهرب من الوحش أم نلقى بأنفسنا فى أحضانه تجنبًا لصعوبة الرحلة المرعبة؟ يعانى بطل الفيلم من وسواس قهرى، يجعله ملتزمًا بإجراءات الحظر بأضعاف ما وجب عليه، هلع رهيب يظهر فى عيونه الجاحظة وحركات يديه المتوترة دائمًا، الوباء المثالى لمريض مثالى، يحارب وحشا أو عدوًا لا يراه.

تحكى القصة ببراعة عن حياة زوجين، لم يعد هناك ما يلهى أى منهما، عن مشاكل الحياة، وصراعها، فيطفو فى عقل المشاهد سؤال: إن انعدمت المؤثرات الخارجية، وظل الزوجان وجهًا لوجه طيلة الوقت، بلا متنفس لطاقات الغضب أو التوتر.. ما الذى سيحدث؟

يقرر الزوج بعد أن يستجيب لهلاوسه أن يجعل من نفسه أول قربان للطبيعة، لتتحرر من الإنسان الذى أفسدها على مر عصورها، والتى ازدهرت بعد عزله بين أربعة جدران.

يتطرق فيلم «أرجو» الجزائرى أيضًا لحلم الإنسان البسيط فى أن يتركه العالم فى حاله، وقد نافس فى قائمة الأفلام الروائية الطويلة، منتصرًا أيضًا للشباب على حساب الأيدلوجيات التى ما عادت تناسب عصرهم؛ لأنها تمنعهم من التفكير، ولأنها تسقط عليهم أحكامًا ظاهرية لا تعنى باهتماماتهم واختلاف طبائعهم.

يدخل البطل محمود إلى ساحة المعركة فى حيّه دفاعًا عن أخيه الأصغر، الذى اتهموه بالجنون لاختلافه. يقود «محمود» أخيه إلى رحلة مفادها «لا تكترث، أو إن استطعت الرحيل فاهرب»؛ فلن يقبل أحد اختلافه، لأن المتنمرون يتكاثرون والمجتمع لا يحمى أحدًا. يهلع أخوه حين يدخل إلى بيت صديقه القروى العجوز؛ فيجده قد أنهى حياته، بينما يصرّ «محمود» فى ذات اللحظة على أن يدفعه للرقص، شارحًا أن ما حدث ليس مأساة، وإنما دليلًا على صحة فرضيّته، فهذا رجل تكالبت عليه المحن والظروف وأحكام الناس، وتلك كانت نهايته الوحيدة الممكنة، أشار له «محمود» إلى مصير متخيل إن لم يفرّ.

لم يكن الأخ الأصغر يريد شيئًا سوى أن يتركه الجميع فى حاله؛ فهو لا يشكّل خطرًا عليهم، ولن يفيدهم موته.

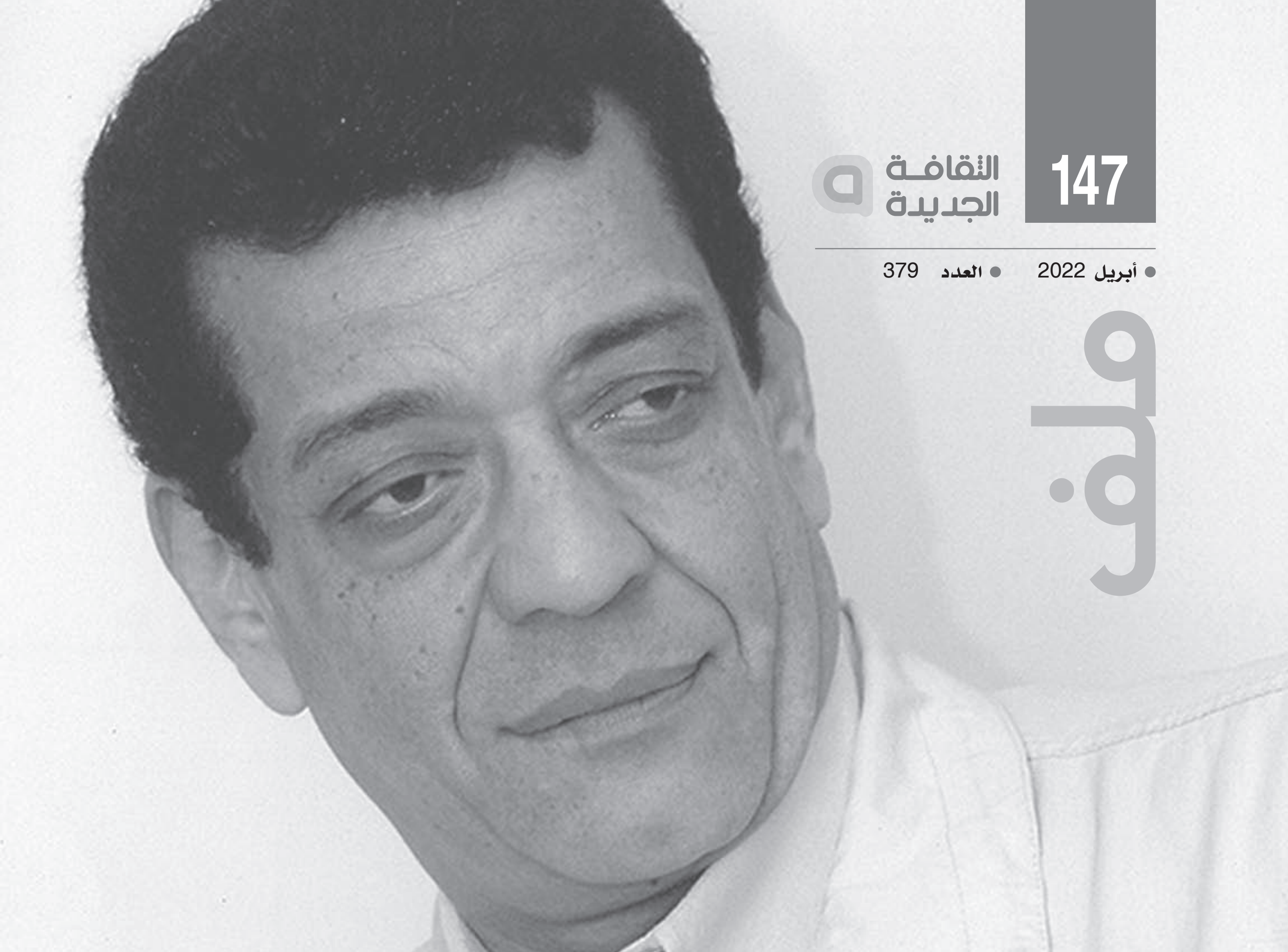
فى رحلة بين وديان الجزائر وسهولها والتلال التى يقف فوقها الأخوان محلقين راقصين، تروى العيون الناظرة وتتأثر بالحكاية، بينما تتلألأ ألوان الأزياء الشعبية والرسمية، ناهيك عن الأغانى الأمازيغية الرائعة التى أضافت بهجة على الفيلم، حتى وإن تضمنت نغماتها الكثير من النواح، فهى خلفية موسيقية مناسبة للتناقض بين الأحلام الجميلة والمستقبل المشوّش.

وتراوحت تيمة باقى الأفلام المعروضة، بين قضايا المرأة من زوايا متعددة فى العالم الثالث، وبين أحلام الشباب والصراعات التى عليهم أن يواجهوها. فى حين أبرزت بعض الأفلام قوة الرجا الذى عومل فى بعض البلدان كخليفة الإله، المقدّس الذى لا يخطئ ولا تصيبه الأمراض، بينما لاح الرجل فى الأفلام الأخرى كمجرد فرد فى مجتمع قاس، يجعل من الجميع عجائز أمام التقاليد والفقر والظروف الصعبة.

الجدير بالذكر أن مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية أطلق مشروعًا جديدًا، وهو مشروع (فاكتورى) القائم على دعم المخرجات من أفريقيا ومنطقة الشرق الأوسط، ويأتى ذلك إدراكًا من إدارة المهرجان بأهمية تسليط الضوء على دور ودعم صانعات الأفلام السينمائية فى المنطقة، والتحديات فى إخراج الأفلام الطويلة وبالأخص التسجيلية التى تواجه المخرجات الشابات وخاصة فى فيلمهم الأول أو الثانى، ولذلك يقوم المهرجان بدعم من ٧ إلى ٩ مشروعات من الأفلام الطويلة، وكذلك التطوير والتدريب والدعم النفسى والمعنوى للمخرجات الشابات من خلال الاستعانة بخبراء من أوروبا وأمريكا، بالإضافة للاستفادة من خبرات مخرجين ومخرجات كبيرات يشاركن بالمشروع لتعزيز الإحساس بالأمان والثقة فى النفس من خلال الورش المعدة خصيصًا لهذا الغرض.

147
الثقافة الجديدة
أبريل 2022 العدد 379

ملف



محمد الطراوى صاحب المقامات

هو من الفنانين أصحاب الانحيازات فى حياتهم؛ انحاز لقيم الهوية، عندما شارك فى اعتصام المثقفين فى وزارة الثقافة ضد حكم الإخوان، قبل ثورة ٣٠ يونيو ٢٠١٣، وانحاز لفنه ولعالم المرأة، باعتبارها «صاحبة المقامات»، هذا الانحياز الذى جعل من معارضه الممتدة، عبارة عن لوحة واحدة، يجيد هو فقط تفاصيلها، التى تضيف فى كل معرض خبرة وتجربة تستحق الإشادة والتأمل.

فى هذا الملف نحاول أن نقدِّم سيرة محمد الطراوى الإنسانية والفنية، من خلال رؤى ثلاثة أحبوه وقدَّروا تجربته وهم: عز الدين نجيب، محمد كمال، وطارق الطاهر.

مرايا حواء

عز الدين نجيب

فى إحدى لوحات معرضه الذى أقيم عام ٢٠٢١ بقاعة الباب، يطرح الفنان محمد الطراوى رؤية جديدة للوحة «بنات بحرى» للفنان الرائد محمود سعيد، مقدمًا نموذج الفتاة البدوية بديلًا عن فتاة حى بحرى؛ فكانت «بنت بحرى» مجرد مفتاح للطراوى لولوج عالم المرأة، واختلفت بعد ذلك كل السمات الفنية لدى كل منهما.

ففى حين تعد الصلابة والوضوح ورسوخ الكتلة -على خلفية من مناظر الطبيعة الخارجية الوضّاءة - ركائز فى لوحات سعيد، وهى تحتشد بسحر الغواية الأنثوية ونداء النداهة الأسطورية؛ فإن أغلب لوحات طراوى فى هذا المعرض تتميز بتفجير الكتلة، وتحَوُّلها إلى شظايا لونية وضوئية، وتقدُّم المرأة بلا غواية جنسية، وإنما تبدو فى هيئة كتلة غامضة بغير تفاصيل، تشع ببريق الألوان الناصعة على خلفية من ترديدات

يلجأ إلى ما يشبه المرايا المتقابلة التى تعكس أشكالاً متداخلة، وتؤدى إلى تفتيت الكتلة وتشريحها عبر متتاليات الوجوه والأشكال





زرقاء متداخلة لصورة المرأة، وتتحول «بنت البلد العايقة» بمكنونها السحرى المعتاد لدى سعيد، إلى امراة بعشرات الوجوه والأطياف البدوية، ميادة سافرة أو مختبئة بداخل عباءتها الفضفاضة لدى طراوى.

اليوم نرى المسافة تتسع بينه وبين الطبيعة الخارجية، بعد أن كانت هذه الطبيعة هى الملهم والمفجر الأساسى لطاقاته الفنية فى أغلب معارضه السابقة، فى مقابل مزيد من الالتحام بينه وبين عالم المرأة، وقد رأينا بوادر ذلك فى أعماله ومعارضه خلال السنوات الأخيرة، وإن كان قد حرص فيها آنذاك على المزج بين المرأة والطبيعة؛ لكننا نراه اليوم يجعل المرأة بطلًا منفردًا لا يشاركها فى اللوحة عنصر آخر، فيما عدا ما يتوالد منها ويتكاثر من أطياف ووجوه، إنها بمثابة رؤية لداخل المرأة ذات الوجوه العديدة، أو بمثابة أيقونة سحرية تنطوى على أسرارها الدفينة كالطوطم، ولعل هذا ما تستمد منه المرأة المقهورة قوتها لمواجهة قاهريها فى مجتمع الخباء والنقاب!

فى أسلوبه الفنى الجديد يلجأ الطراوى إلى ما يشبه المرايا المتقابلة التى تعكس أشكالًا متداخلة، وتؤدى إلى تفتيت الكتلة وتشريحها عبر متتاليات الوجوه والأشكال، حتى تجمع بين التأثيرية والتكعيبية، ونرى السيادة فى اللوحات للأزرق بعائلته اللونية الممتدة، هنا أصبح الغموض سيد الموقف، وحافزًا للمُشاهد للبحث عما وراء الغموض من كائنات ورؤى وأطياف سحرية، تتوالى كأصداء نغمية متداخلة فى رباعية وترية لموسيقى الحجرة، وفى تبادل إيقاعى هارمونى بين الأزرق والأحمر، وبين الأصفر والأخضر، وقد تتماهى الألوان وتتداخل وتتقاطع ويذوب بعضها فى بعض، ويبدو الفنان فى ذلك قريبًا من أسلوب الفنان سيف وانلى.

لقد تلاشى الفراغ/ البراح الذى كان يمتد فى أجواء لوحاته القديمة، وحل محله زحام الوجوه والأشخاص والخيالات المتناسخة فى الخلفيات؛ حيث تبزغ منها أحيانًا أشكال متطاولة لأبراج وعمارات خرسانية باهتة، تمثل نقيضًا لمنطق البيئة البدوية، لا أدرى إن كانت المفارقة مقصودة من الفنان لإظهار التناقض الحضارى بين عالمين منحازًا إلى جانب الفطرة البدوية، أو لإظهار التباين بين عصر محمود سعيد بمعالمه الشعبية التاريخية وبين عصرنا الذى يجمع بين الأبراج الشاهقة والعشوائيات القميئة فى حيز مكانى أو معنوى واحد!

نجح الطراوى فى تطويع ألوان الأكريليك المعتمة التى نفذ بها اللوحات، لتحقيق الشفافية اللونية التى تُحدثها الألوان المائية، بهذا الخداع التقنى بالخامة يلعب لعبة أشبه «بالاستغماية»، أى الكشف والإخفاء، أو الإظهار والطمس، وترتعش الوجوه والأجسام وهى تتخلّق من بعضها البعض، ثم تتلاشى كصدى الصوت.

لقد واجه الفنان التحدى الناجم عن ضيق قماشة الموضوع؛ إذ اختزله فى شكل المرأة مع قلة عناصره البصرية، وذلك بمزيد من الدخول فى عمق الفكرة، للكشف عن تجليات شكل الكتلة وخلفياتها التى تومض وتختفى عن طريق الإضاءة المرتعشة كومضات من داخل السطح.

ويبقى التحدى الأكبر حول الرؤى الإبداعية المختلفة لا ينتهى بين الأجيال، مثلما يحاول ابن جيل الألفية الثالثة مقارعة قطب جيل الثلاثينيات من القرن الماضى محمود سعيد، دليلًا على الخصوبة والتجدد، خاصة حول موضوع واحد هو المرأة.. فمن قال إن «حواء» – ذات الألف وجه – قد تم واكتمل اكتشافها فى الأدب والفن أو فى الواقع.. على مر الزمان حتى الآن؟!

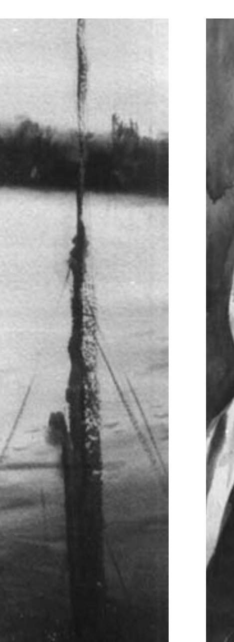


طائر يغرد فى الأفق

محمد كمال

يبقى المشهد الدنيوى على الدوام وعاءً شفافًا يتمتع برحابة الرؤية وتنوع المرئيات التى تتحرك عبر آلية منتظمة لا يشوبها الخلل، حيث تعتمد فى بعض جوانبها على علاقات متشعبة الأطراف كشعيرات متداخلة تصنع تلك الجديلة الوجودية، بما يرسم وجه الحياة القائمة على المتضادات الثنائية التى يكمن فيها سر البقاء، مثل الليل والنهار، العتمة والنور، الموت والميلاد، وكلها عناصر تصب فى عجلة الصيرورة، ومن أبرز تلك المتقابلات الأرض والسماء كمنحتين إلهيتين تحتفى بهما العين الإنسانية يوميًا على المستويين النفعى والجمالى، حيث تتزاوجان بصريًا لتنجبا الأفق كمولود أزلى سرق الألباب والأفئدة، وأطلق العنان لكثير من المخيلات البشرية فى الزمن الفائت، فقد قدّس المصرى القديم السماء وتصورها معبرًا لما وراء المرئى، وبجّل الأرض التى انتزعت مكانة مرموقة فى حياته، أما الأفق المهيب فسيظل هو العمود الفقرى للمشهد المرئى إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها ويطوى السماء كطىّ السجل للكتب، لذا ستبقى هذه التركيبة البصرية الروحية منبع الإلهام لعديد من المبدعين عامة والتشكيليين منهم خاصة، إذ يتجاوز بعضهم حاجز الرؤية ليصطاد ما خلفها، بينما يقع البعض فى غرام المنظر ويتعامل معه كصرح جمالى مباشر، ومن أبرز هؤلاء الفنان الكبير محمد طراوى (١٩٥٦ - ٢٠٢٢) الذى رحل عنا مؤخرًا بجسده كأحد حبات عنقود الموهوبين المخلصين لخامة الألوان المائية التى استخدمها كوسيط تعبيرى عبر من خلاله إلى مرئياته فى أحشاء الطبيعة بمكوناتها المختلفة، رغم تخرجه فى قسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٨٠، وهو يبدو مولعًا بالأفق كطائر يغرد فيه داخل معظم تصاويره حتى يظهر للرائى أنه يسكنه قبل أن ينحنى لينحت ملامح الأرض بأنهارها وبحارها ومراكبها وأشجارها وبيوتها، إضافة إلى وجوه بسطائها الذين يميزون أعمال طراوى عن أقرانه من فنانى المائيات عبر ذلك الفيض من البساطة والصبر والفطرة والكفاح، ثم يشخص ببصره نحو السماء متقلبًا فى رحابها، ليرقش ثوبها ويستنفر ثورتها كى ترسل بشارتها بالغيث والبلل بعد أن تندفع فرشاته لتجوب الكون بمزيج من البهجة والشجن توقًا للخلود عبر الأفق المسجى على ظهر الأرض وفى حضن السماء. ولا جدال هنا فى أن للواقع المتعين سحره الخاص الذى يسيطر على حركة العين، لذا فإن لم ينتبه الفنان أثناء تعامله مع مفردات المشهد للحظات الحدية البارقة على منحنى الخلق والابتكار فإنه يسقط فى فخ استنساخ المرئى، فرغم أن محمد طراوى مفتون بالمنظر الطبيعى عبر مكوناته المختلفة، إلا أنه يمتلك قدرًا كبيرًا من اليقظة الواقية من السقوط فى أسر الواقع الفيزيقى الجاهز الذى يقدم إغراءً سهلًا للفنان قد يفقده بوصلته الإبداعية بعد غرقه فى بئر تفاصيل المشهد، لذا نجده فى جُلّ تصاويره المائية قادرًا على توصيل الإحساس بالمفردة المرئية فى الطبيعة عبر أقل عدد من اللمسات الواسعة السريعة للفرشاة التى يستطيع من خلالها اصطياد البعدين الزمانى والمكانى، وأعتقد أن الخامة هنا لها دور أيضًا فى هذه المنطقة المتسمة بالقنص والقفز من خلال طبيعتها السيالة التى تضع الفنان أمام خيارين، أولهما الكمون داخل كهف الدقائق المحتشد بالكثير من الحسابات السابقة على دخول المسطح، وثانيهما الهروب من المحاكاة الكاملة نحو اختطاف روح المنظر بحركات تتسم بالرشاقة والخفة على السطح التصويرى، معتمدًا على التوظيف الواعى لخصائص الخامة الفيّاضة، وهى الآلية التى يرتكن إليها طراوى كنمطٍ أدائى يميزه بين مختلف فنانى الألوان المائية، وعبر تلك المهارة الاختزالية نراه يتعامل بتمكن مع أسطح ورقية بمساحات هندسية مختلفة مثل المربع والمستطيلين الرأسى والأفقى، والأخير هو ما يتفرد به الفنان عبر قدرته على مط الصورة بالعرض



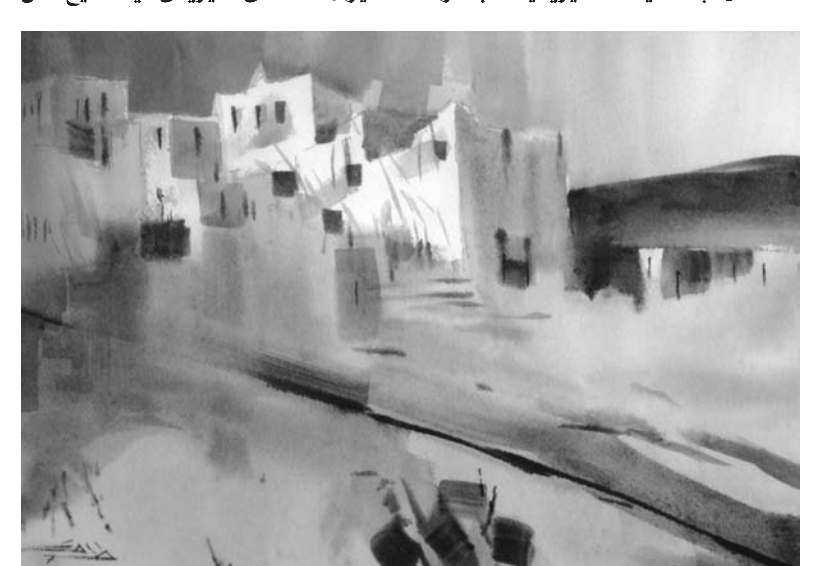




تنحصر أعماله بين ثلاثة عناصر للطبيعة هى السماء والماء واليابسة

مع الحفاظ على البعد الثالث للمنظر، علاوة على النكهة الزمانية والمكانية لكل لقطة، وعلى ضوء هذا نلاحظ أن فرشاة طراوى تمتلك مرونة الحركة داخل الأضلاع الأربعة للمسطح التصويرى مع كل تحولاته المساحية، الأمر الذى يؤدى لاحقًا إلى التحكم فى إعادة صياغة تراكيب الواقع وتحويلها إلى لبنات لتشييد المشهد الإبداعى وليس الاستنساخى لعناصر الطبيعة التى ينخرط محمد طراوى فيها أحيانًا بعيدًا عن جدران مرسمه، مقتفيًا أثر حبيب جورجى وتلاميذه فى مدرسة المعلمين العليا عام ١٩٢٥ كنواةٍ لتأسيس جماعة «الدعاية الفنية» عام ١٩٢٨ عبر الانفعال بالمعطيات الفيزيقية المباشرة، لهذا أعتبر محيط الصورة عنده بمثابة سنار لمّاح يشتهى ما يروق له من مقاطع المنظر المختلفة عقب اشتباكه معها ذهنيًا ووجدانيًا وروحيًا، بما يتيح له الربط بين المتجسد والإيحائى، بين التفصيلى والمختزل، بين المتعين والمتصور، على بساط من الشفافية اللونية التى تفترش المسافة بين الفرشاة والورق.

ورغم أن خامة الألوان المائية تحتاج دائمًا إلى بعض الحسابات الذهنية المسبقة لطبيعتها السيالة التى يصعب السيطرة عليها إلا بعد مراسٍ طويل، إلا أن محمد طراوى يراوغ هذا الكابح بتقسيمه للصورة سريعًا إلى نصفين يفصلهما الأفق كميزان هندسى فيزيقى يستطيع من خلاله ضبط زوايا المنظر والسيطرة على خط سير العين داخله، أى أن الأفق عنده يلعب دور خط الارتكاز الذى يغرس فيه عينيه كسن الفرجار، ثم يدور فى كل أركان المشهد بحرية وطلاقة بصرية بندولية بين الالتزام بواقعية المنظر والتمرد عليه، بين الاستسلام لمعطياته الجاهزة وخلق صورة مغايرة له نسبيًا، وأعتقد أن هذا الفهم الشكلى لنسيج الصورة هو ما يجعل الفنان يدخل المسطح بسهولة ويسر دون عناء فى إنشاء التكوين، الأمر الذى يدفعه لابتكار مساحات ورقية تخالف مثيلتها المعتادة كالمربع والمستطيل الرأسى، فنجده يوظف ذلك المستطيل الأفقى الذى يستوعب لمساته المباغتة المشبعة بروح المرئى، وبالتبعية لهذا الوعى الحسى ينضج الإدارك الحدسى للبنات البناء التصويرى التى تخرج إلى فضاء الكليات ثم تعود ثانية إلى تفاصيل التكوين الجانحة إلى الاختزال، لذا فإن الشكل هنا يمثل الحضانة البصرية لجنين الصورة الروحية، حيث يوشم طراوى الأفق على لحم المشهد قبل أن يتعلق به كالمشجب أحيانًا، بينما فى أحيانٍ أخرى يستخدمه كالمخدع المسجى داخل محراب الطبيعة، وفى كلتا الحالتين يمثل الأفق عنده خزان البصيرة الذى يستل منه أدواته القادرة على اقتناص صيده البصرى بأقل مجهود تقنى، فإذا تأملنا على سبيل المثال تصاوير محمد طراوى المستطيلة الأفقية فسنجده يخترق إطار الصورة بقرار سريع عبر تصميم مبسط يقترب من سمت الإسكتش، نتيجة التقاط عينيه للكليات قبل الجزئيات، حتى أنك تستطيع التحرك بصريًا بسهوله داخل لوحته بشكل ترددى







بين الواقعية والتجريدية، وبالعكس إذا افترضنا استخدام العين كفلتر انتقائى يولّد ذلك المجاز البصرى الذى يرتكن إلى مهارة الفنان فى تكثيف تفاصيل المنظر والدفع بها إلى المسطح الورقى بضربات معدودة للفرشاة، وربما كانت هذه الآلية فى الاستشفاف السريع هى ما تحافظ دائمًا على طزاجة الصورة وحيويتها دون إخلال بمتانة بنائها، لذا فإن العين تدور مع مائيات طراوى بنفس سرعة أدائه نفسه، متعلقة أيضًا بحبل الأفق الذى قد يختفى أحيانًا وراء تكوينات نباتية أو معمارية، وهو ما يجعل جوف الصورة يحتضن المشاركة الفاعلة بين البث والتلقى على جسر من الاشتعال الذهنى والألق الروحى.

وتعد العلاقة بين المرئى الفيزيقى وقرينه فى نسيج الصورة بمثابة ضفيرة مجدولة







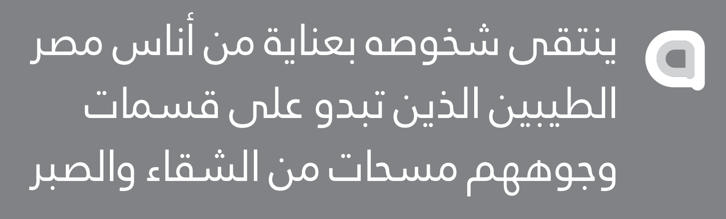
تمتلك فرشاته مرونة الحركة داخل الأضلاع الأربعة للمسطح التصويرى مع كل تحولاته المساحية

تبدو كوترٍ يعزف عليه محمد طراوى فى جل أعماله، حيث تتقمص فرشاته شخصية المشهد ولا تحاكيه، عبر مزاولة التمثل وليس المثالية البصرية كفخ يسقط فيه معظم من يصورون الطبيعة، لذا فهو يمتلك قدرًا جيدًا من حرية الأداء على السطح، والتى تفى بحاجة الصورة للإفلات من الموات الناتج عن الافتتان بالتفاصيل، الأمر الذى يميزه عن بعض فنانى المنظر الطبيعى من رواد خامة الألوان المائية مثل حبيب جورجى وشفيق رزق وبخيت فراج.

وأعمال محمد طراوى تنحصر من وجهة نظرى بين ثلاثة عناصر للطبيعة هى السماء والماء واليابسة، مع مراعاة وجود الأول كقاعدة للمثلث وقاسم مشترك بين العنصرين الآخرين اللذين ربما يتداخلا فى بعض المشاهد، ففى مجموعة أعماله (بين السماء واليابسة) (التسمية من وحى الكاتب) يتحكم الفنان فى الإيقاع العام للصورة عبر خلق التوازن بين النغم البصرى فى السماء ومثيله فى الأرض، فنراه يحيد الأول عندما ينزع إلى تجسيد الثانى على الصعيدين الحسى والحدسى، وهذا التركيز التقنى فى بؤرة الرؤية يساعد طراوى على التقاط روح المقطع المرئى بفرشاة قادرة على القفز فوق النمنمة، فعندما يصور المزارع الخضراء بسمتها المونوكرومى، تستطيع تلمس ثقة فرشاته وسرعتها وقدرتها على تجسيد المشهد بأدنى عدد من اللمسات، رغم شعور المتلقى أن الأداء مازال بعيدًا عن التجريد، وفى هذا السياق يعد عنصر الشجرة هو الأبرز فى تصاوير الفنان، حيث يتجلى من خلاله مهارته فى تفجير بنائها بوعى وحرية فى آن، مقتربًا فى هذا من الفنان الكبير شفيق رزق، ولا يغفل طراوى الومضات الضوئية على الحواف الخارجية للشجر بحرفية تجمع بين الإحكام الكلاسيكى والحيوية الانطباعية، وهو ما يلتقى مع الأرض المنبسطة بتدرجاتها اللونية، علاوة على أن البناء الأخضر فى العمل يمثل الثوب الفضفاض القابل للتطريز بعناصر أخرى تزيده تماسكًا، حيث يمتد عنده العنصر المعمارى بشكل أفقى متناثر على صدر المشهد كمسبحة من الأحجار النفيسة فوق رداءٍ منبسط، وفى هذا الصدد لا يميل الفنان للبناء الرأسى مثل شفيق رزق وبخيت فراج وشاكر المعداوى، وربما يكون هذا لضرورة هندسية فى مفهومه لغزل الصورة، بيد أننى أعتقد هنا أن للأفق دورًا فى تصميمها وحشوها بالمفردات كما أشرنا سلفًا، لذا نجده يرتب عناصره المعمارية إما أسفله فى بطن التكوين مثل البيوت والأكواخ والعشش، أو أعلاه على صدر التكوين مثل أبراج الحمام وبعض البنايات ذات الطابقين، إضافة إلى النخيل والأشجار التى تخترق رحم الأرض متجاوزة الأفق وكأنها تلهث وراء خد السماء، وعلى الرغم من حيوية المشهد عند طراوى، إلا أنه يخضع لعملية انتقائية تساهم فى متانة بناء الصورة المعتمدة أحيانًا على الحياد البصرى السماوى الذى يسمح للعين بالتغلغل داخل نسيج التكوين الأرضى بالدرجة التى تؤهلها لتشرب روح اللقطة بسهولة، حتى أنها تقترب حثيثًا من رائحة طين الأرض وأريج الأشجار، بينما تخرج السماء أحيانًا أخرى عن حيادها الإيقاعى تبعًا لتثوير الفنان لسطحها ووضعه على خط حركى واحد مع ديناميكية العلاقات الأرضية، رابطًا الاثنين بحبل الأفق الذى يتداخل دائمًا فى تركيب الصورة ليحدث ذلك الضبط البنائى واللونى قبل أن يمنح الفرشاة وفرة من حرية مداعبة جسد الورق، وعند هذه النقطة تتجه الصورة نحو مزيدٍ من الاختزال، بما يميز نصفى الصورة عند محمد طراوى عن أقرانه، فكلما اقترب الإيقاع التصويرى للسماء والأرض من بعضهما، زادت بساطة التكوين وتعاشقه النسيجى، وأظن أن هذا التناسب

الطردى بين الإيقاع والتكوين هو الذى يجعل مائيات طراوى تجمع بين طزاجة الإسكتش ورصانة العمل التصويرى الكامل داخل حيّز محدود للصورة، وهو أيضًا ما يجعله قادرًا على حشد كل هذه القيم الجمالية بين أضلاع مساحات هندسية متفاوتة أفقيًا ورأسيًا بأدنى مجهود ممكن. وفى بعض الأعمال نجده يحيد الأرض والسماء معًا لصالح ذلك اللحن المعمارى المتواتر المنسجم بنائيًا ولونيًا، حتى يبدو كأنه قطع نحتية متراصة من خام حجرى واحد، علاوة على النوافذ والأبواب التى تظهر كممرات إلى عمق الصورة غير المرئية، وفى هذا السياق يقترب محمد طراوى من بخيت فراج فى بعض تراكيبه المعمارية، ولكن يظل الأفق عنده هو ذلك الصراط العفى الذى تتعلق به فرشاته لتدور دورة كاملة بين السماء والأرض عبر الطبيعة السيالة لخامة الألوان المائية التى يجيد توظيفها بحساسية فى بناء الصورة بتمايزاتها اللونية والضوئية والملمسية. ففى مجموعة أعماله (بين السماء والماء) يقل عدد ضربات الفرشاة لتتجه الصورة نحو أعلى نقطة على منحنى الاختزال نظرًا للطبيعة الانسكابية للماء كعنصر تشكيلى داخل التكوين، الأمر الذى يدفع طراوى لتقليل فارق الإيقاع البصرى بين السماء والماء لصالح تماهى النسيج العام للتكوين، لذا لا يجد صعوبة فى كثير من الأعمال لإزاحة العنصرين إلى الخلفية من أجل غرس بعض الكتل داخل المشهد الناعم مثل المراكب والبيوت والأكواخ وبعض الحضور البشرى، وهنا يستثمر الفنان فرصة التلاعب بتفاصيل هذه العناصر وتطعيمها ببعض القيم الجمالية مثل الضوء والظل وهرمية البناء، علاوة على نغم تمايز الحجوم، وفى هذه المجموعة أيضًا يربط الفنان الحركة البصرية لكل عنصر بالآخر، فعندما يعمد لتثوير السماء يكون المسطح المائى قد وصل إلى نفس المستوى الفورانى، أما نعومة السماء وشفافيتها فيتبعها بالضرورة الرقرقة والهدوء الموجى لوجه الماء، وهو ما يجعل هذا التوافق الموسيقى الخارجى نتيجة منطقية لقدرته على اقتناص روح المنظر بسرعة خاطفة لا تصل إلى درجة التبسيط المخل ولا تسقط فى بئر الثرثرة البصرية، وأظن هنا أيضًا أن الأفق يلعب دورًا هندسيًا داخل الصورة، حيث يبدو دائمًا بمثابة حبل مشدود تقبض عليه الفرشاة لتكتسب





ينتقى شخوصه بعناية من أناس مصر الطيبين الذين تبدو على قسمات وجوههم مسحات من الشقاء والصبر

مزيدًا من حرية الحركة والفعل العفوى اللذين يجمعان حول الأفق كل عناصر الصورة المعمارية والنباتية والبشرية؛ فتظهر مثل برادة الحديد التى تحتشد حول قضيب مغناطيسى، بما يعكس قدرة طراوى على الضبط الهندسى داخل اللقطة الواحدة. وفى حالات قليلة مؤثرة نجده فى هذه المجموعة يضفر العنصر البشرى مع نسيج المنظر على بعض الشواطئ والبحيرات. ولا يقتصر الاختزال هنا على الجانبين الأدائى والبنائى، بل يمتد إلى العامل اللونى، حيث تدنو هذه المجموعة من الحس المونوكرومى عبر اعتماد على الوميض الضوئى والتفجير الشكلى المباغت، الأمر الذى يخفى وراء مرئياتها غواية بصرية للعبور صوب عمق المشهد الحاضن لسحر الصمت ورهبة المجهول.

وأعتقد أن دخول محمد طراوى المعترك الصحفى كرسامٍ لأغلفة وموضوعات مجلة صباح الخير كان له دور عظيم فى امتلاك هذه القدرة الفائقة على تكثيف الصورة فى حيز زمنى ضيق تفرضه آلية ذلك العمل ذى الحساسية الشعبية الجماهيرية، حيث يحتضن قطاعًا كبيرًا من المتلقين غير المرتادين للقاعات المغلقة، وهو ما حتم عليه الدخول فى ذلك المحك الاختبارى المتسم بالتبسيط وسلاسة الأداء ومهارة إعادة صياغة الطبيعة، لهذا نراه يرتحل من لقطة لأخرى بين السماء والأرض والماء عبر قفزات بالغة السرعة، متعلقًا بوتر الأفق، بما يساعده على الإفلات من مصيدة التكرار واستنساخ اللحظة الإبداعية الذى يؤدى بدوره إلى تيبس الإرسال وموات الاستقبال، لتظل الصورة عنده متجددة الحيوية داخل مجال بصرى مغاير يولد من قلب الموسيقى الداخلية للمشهد. وقد ابتعد معظم فنانى الألوان المائية عن الصورة الشخصية (portrait) كمنطقة شائكة تحتاج إلى حذر مفرط فى التعامل مع هذه الخامة السيالة المتمردة، لذا نجدهم يلجئون إلى الطبيعة لصياغة فن المنظر كبراحٍ يستطيعون من خلاله توظيف تدفق الخامة على الورق، بيد أن طراوى يعد من قلائل الفنانين الذين تعاملوا مع فن البورتريه بجرأة وشجاعة عبر وسيط مائى لا يعترف بعثرات الفرشاة، وأعتقد أنه استفاد فى هذا السياق من آليات أدائه عند تناوله للسماء والأرض والماء من خلال اللمسة الخاطفة والاختزال الواعى والزهد اللونى، ولعمق إدراك الفنان لخصائص خامته فإنه يقف فى التقاطه للشخصية عند مساحة فاصلة بين التبسيط

والتفصيل، بين التلخيص والتنميق، وهو الأداء الذى يقترب من السمات المختلطة بين الانطباعيين والكلاسيكيين، عبر مزيج من الانفعال والحرص. وعند هذا المنعطف فى منجز طراوى التصويرى المائى نجده ينتقى شخوصه بعناية من أناس مصر الطيبين الذين تبدو على قسمات وجوههم مسحات من الشقاء والصبر، من المعاناة والإيمان، من الانسحاق والجلد، وفى هذا المقام لا يتغافل



عن وجوه الصبيات الحسناوات الغارقات فى حمام من الجمال المصرى الرائق، وداخل هذا المضمار يحاول التقاط روح الشخصية المصرية دون الانزلاق إلى هوة تفاصيل ملامحها، وذلك عبر ولعه بمن يتدثرون بالعباءة والعمامة من الرجال، والجلباب والطرحة من النساء، ورغم تنوع الملامس فى غزل الصورة بين اللحم البشرى ونسيج الملابس، إلا أنه يعتمد على اختصار ضربات الفرشاة مثلما كان يفعل مع لقطاته المتنوعة عند تناوله للمنظر الطبيعى؛ فبدا رجاله ونساؤه كعجائن من طين الأرض استقرت على الورق ليختلط فيها الواقعى بالخيالى، والمادى بالروحى، ورغم مهارته فى اختطاف الملامح بسرعة وتمكن، إلا أنه لا يصل بها إلى درجة الهوان الشكلى الذى يمكن أن تدفعه إليه سيولة الألوان المائية. وخامة الورق الأبيض هنا تلعب دورًا محوريًا أيضًا فى إغراق الصورة بالضوء المحسوب والمدروس، حيث يختفى استعمال اللون الأبيض، لذا يجد الفنان نفسه أمام منطقة رمال متحركة تجمع بين القدرة الذهنية على الجدولة البصرية المسبقة والشفافية الروحية التى تبعث على التوالد الإبداعى اللحظى، وإذا تأملنا خلفيات الشخوص نجدها أيضًا تتأرجح بين الحياد اللونى فى حالة التفاصيل الزخرفية على صدر ملابس النساء والضربات الانفعالية السريعة مع تقشف أردية الرجال، وفى كلتا الحالتين هى جزء أصيل من النسيج العام للصورة، وقد يبدو العمل الصحفى هنا ذا تأثير على طبيعة الأداء، حيث الضغط الزمنى الذى يكسب الطزاجة للمسات الداخلية والخارجية للشخصية، إضافة إلى بساطة التعبير اللازمة للاشتباك مع الذائقة الشعبية الحرة، ورغم سيولة الخامة وشفافيتها، إلا أن هذا لم يقوض متانة بناء المشهد لدى الفنان، وشموخ الوجه المصرى بتقاطيعه الثرية الساخنة، والذى استطاع طراوى القفز بين درجاته اللونية المختلفة من السمار الخشن والحمرة المتوهجة عند الرجال إلى النعومة والوداعة عند النساء، موظفًا خصوصية الخامة لصالح تفرد الملامح ظاهريًا وباطنيًا، حتى يصل إلى محاولة سبر أغوار الذات عبر صورته هو الشخصية التى يقف بداخلها على تلال التأمل فى روحانية خاشعة وبصر خفيض ووجه مضىء وقميص يقترب من لون الرمال وخلفية تدنو من الحس الطينى المشبع بالأخضر كما فى تصويره للأرض داخل التكوينات المختلفة، وعند هذه النقطة على المنحنى التعبيرى تمتزج الروح الفردية بالجمعية، وأنفاس الفنان بمثيلتها لبنى الوطن، ليظل المبدع الكبير الراحل محمد طراوى يعشش خلف وشوشٍ مصرية من الطمى كطائر استأثر لنفسه بحكمة السنين رابضًا فى حضن الأفق، حيث يسرى فى عروقه دم الشفق وماء النيل؛ فيستثير رحم الثرى كى يفتح جوفه فى انتظار نطف من الغيث السماوى.

فى مكتبى بمؤسسة أخبار اليوم العريقة، أربع لوحات أصلية، لوحتان من الفنان الكبير عصمت داوستاشى، وواحدة من صديقى الراحل الفنان محسن شعلان، والأخيرة من الفنان القدير محمد الطراوى (١٩٥٦-٢٠٢٢).

لا أعلم على وجه الدقة متى تعرفتُ عليه، ولا متى توطدت علاقتى به؛ لكننى أعرف تمامًا، أنه واحد من أنبل الشخصيات التى عرفتها طيلة حياتى.



ط.ا

مقاوم من طراز فريد

بالتأكيد تعرفتُ على رسوماته ومنهجه الفنى، قبل أن أراه وأذهب إلى معارضه وأستمع إلى صوته فى حوارات ممتدة، التى كان بعضها للنشر والآخر للبوح.

الطراوى واحد من المثقفين الذين قالوا «لا» فى فترة حكم الإخوان المسلمين، الذين لم يحترموا هوية هذا الوطن؛ لذا كان أول معرض له بعد ثورة ٣٠ يونيو ٢٠١١، بعنوان «حوارات» وقدَّم فيه رؤيته لعالم المرأة، وهو عالمه المفضل، حينها سألته: عن السبب فى إقامة أول معرض له بعد ثلاث سنوات من ثورة ٢٥ يناير ٢٠٠١، فأجاب: «لإحساسى بانتعاش سوق الفن فى هذه الأيام، بعد الركود الذى عشناه، خاصة فى السنوات الأخيرة، التى حكم فيها الإخوان، إذ شعرنا فى هذه الفترة بهجمة شرسة على الثقافة المصرية، وظهر ذلك فى بعض الأحداث؛ مثل غطاء رأس تمثال أم كلثوم بالمنصورة، وكسر تمثال طه حسين، لذا انشغل المثقفون بمقاومة الرغبة فى تغيير الهوية. لكن بعد ٣٠ يونيو حدثت انفراجة نسبية، بالإضافة إلى أن الفن والثقافة لهما دور كبير فى مثل هذه الظروف، فالفن مقاومة من طراز فريد، وهذا ما يحدث حاليًا من خلال استخدامنا لفرشاتنا، ومحاولاتنا أن نقدم رؤانا لمستقبل أفضل، فالفن هو الذى يرسم ملامح الشعوب».

الطراوى الذى انحاز لثورة ٣٠ يونيو، كان واحدًا من الداعمين لمشروع «قناة السويس الجديدة» وعبَّر عن ذلك بلوحة بعنوان «ملحمة شعب»، وعندما سألته عن سبب هذه التسمية، قال لى: «سافرتُ مرتين إلى القناة الجديدة وقت الحفر، وما بين المرتين حدث إنجاز حقيقى، أشعرنى بمدى التصميم والإرادة التى ميّزت هذا المشروع؛ لذا أعتبر ما حدث نوعًا من العبور الثانى؛ حيث عبرنا جبالًا من التشكيك واليأس، وشعرت أن الأحلام بإمكانها أن تتحول إلى حقيقة فى فترة زمنية وجيزة، وأعتبر ما حدث فاق كل التوقعات، وأن لوحتى جاءت ترجمة للمخزون البصرى والفكرى، الذى احتشد بداخلى، فعبّرت عن القناة بالمرأة القادرة على فعل المعجزات».

> الفن يرسم ملامح الشعوب من خلال استخدامنا لفرشاتنا ومحاولاتنا لتقديم رؤانا لمستقبل أفضل

وقبل ما يقرب من الشهرين؛ قبل دخوله للمستشفى، أقام الطراوى معرضه الأخير بقاعة الباب «سيم» بالأوبرا، بعنوان «كونى أنتِ»، وجاءت كلمته كما لو كانت رسالة تحمل مضمون روحه وفكره وفلسفة معارضه الممتدة منذ سنوات طوال مؤكدًا أن المرأة «هى محل لأفكار وتصورات تُطرح على المستويين المرئى والمكتوب؛ فلم تعد صورتها كما كانت وعاء يلغى بُعدها الإنسانى، وفى حضرة المرأة تتجلى مقامات كونى أنتِ.. اصنعى حياتك التى ترغبين أن تعيشيها.. اصنعى ذاتك.. ارسمى دروب أحلامك.. أعيدى للحياة رونقها وتوازنها وللورود عطرها.. اثبتى للعالم من تكونين أنتِ».

سيظل الطراوى بمحبة كل من تعامل معه أو رأى لوحاته، حيًا فى الوجدان.



أجندة أبريل

هذه مجموعة متنوعة من الأنشطة الثقافية والفنية التى تشهدها قصور وبيوت ومكتبات «الثقافة الجماهيرية» فى مختلف ربوع المحروسة خلال هذا الشهر



01

- **قصر ثقافة السلام: معرض كتب عن شهر رمضان طوال الشهر ١٠ص**
- قصر ثقافة القناطر الخيرية: أمسية أدبية ٦ م



02

- **قصر ثقافة العقاد بأسوان: عرض فنى لفرقة كورال العقاد ٧ م**
- قصر ثقافة الأقصر: محاضرة «الاستعداد لشهر رمضان» أون لاين
- **قصر ثقافة شلاتين: ورشة فنية لتصميم فانوس رمضان ٨ م**
- قصر ثقافة أسيوط: لقاء نادى الأدب وندوة ثقافية ومناقشة أعمال الأعضاء ٧ م

03

- **مكتبة الدقى: ورشة حكى عن شهر رمضان المبارك وشروط الصوم الصحيح ١١ ص**
- قصر ثقافة بنها: أمسية شعرية بنادى الأدب ٨ م
- **قصر ثقافة بورسعيد: عرض فرقة الفنون الشعبية ٨ م**
- قصر ثقافة بهتيم: ورشة حكى عن كتاب «غزوة بدر» ١١ ص
- **قصر ثقافة المنيا: عرض موسيقى عربية ٧ م**



04

- **قصر ثقافة الفيوم: عرض فنى لفرقة الإنشاد الدينى ٧ م**
- قصر ثقافة بنى سويف: ورشة فنون تشكيلية «عمل فانوس رمضان» أون لاين
- **قصر ثقافة بورسعيد: أمسية شعرية ٧ م**
- قصر ثقافى الخارجة: لقاء أدبى وعرض فنون شعبية ٨ م



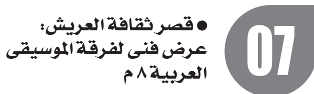
05

- **قصر ثقافة أسوان: محاضرة «فضل آداب رمضان» ٦ م**
- قصر ثقافة الأقصر: أمسية شعرية بعنوان «انكسار منتظر» أون لاين



06

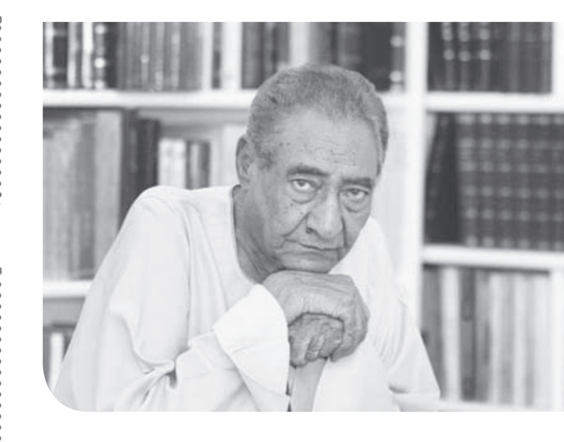
- **قصر ثقافة الفيوم: ورشة فنون تشكيلية لعمل مجسم فانوس رمضان ٨ م**
- قصر ثقافة بهاء طاهر بالأقصر: محاضرة «تنسيق الخطوط والفقرات.. مستوى أول» أون لاين



07

- **قصر ثقافة العريش: عرض فنى لفرقة الموسيقى العربية ٨ م**
- قصر ثقافة أسوان: عرض فنى لفرقة أسوان للموسيقى العربية ٦ م





08

● قصر ثقافة الزعيم جمال عبد الناصر بأسيوط: عرض أفلام حتى ١٥ أبريل ١٠ ص

● قصر ثقافة سوهاج: ورشة فنية حتى ٢١ أبريل ٧ م



● قصر ثقافة طور سيناء: عرض لفرقة الإسماعيلية للفنون الشعبية ٩ م

● قصر ثقافة شرم الشيخ: أمسية شعرية ٩ م



● مكتبة الفيوم العامة: جلسة حوارية بعنوان «أحوالنا فى رمضان» ٨ م

● قصر ثقافة حلايب: عرض فنى لفرقة حلايب للفنون التلقائية ٧ م

● قصر ثقافة بنى سويف: اللقاء الأسبوعى لنادى أدب بنى قصر سويف ٨ م

● قصر ثقافة العريش: عرض فنى لفرقة الفنون الشعبية ١٠ ص

11

● بيت ثقافة بورفؤاد: عرض لفرقة كورال أطفال بورفؤاد ٩ م

● قصر ثقافة الغردقة: اللقاء الأسبوعى لنادى أدب قصر ثقافة الغردقة أون لاين

12

● مكتبة قرية السبع آبار الثقافية بالإسماعيلية: قراءة فى كتاب «السيرة الهلالية بمناسبة ذكرى عبد الرحمن الأبنودى» ١١ ص

● بيت ثقافة دهب بجنوب سيناء: ورشة فانوس رمضان ١١ ص

● بيت ثقافة أبشواى بالفيوم: محاضرة بعنوان «انتصارات العاشر»

● قصر ثقافة الغردقة: محاضرة بمناسبة «اليوم العالمى للفن» أون لاين



● قصر ثقافة الفيوم: عرض فنى لفرقة الفنون الشعبية ٩ م

● مكتبة الكرامة الثقافية بشمال سيناء: محاضرة «أحوال المسلم فى رمضان» أون لاين

● مكتبة دور التربية بالجيزة: مناقشة كتاب «رحلة فى عالم السفن» تأليف وفاء أشرف ١٢ ص

14

● بيت ثقافة شبين القناطر: لقاء أدبى عن مستقبل الثقافة فى مصر ٦ م

15

● قصر ثقافة أسوان: عرض فنى لفرقة كورال أطفال اسوان ٦ م

● بيت ثقافة دهب: عرض لفرقة الإنشاد الدينى للشيخ العربى عبد الحميد ٩ م



● قصر ثقافة القناطر الخيرية: مناقشة كتاب «الإعلام العربى فى عصر المعلومات» ١١ ص

● بيت ثقافة أهناسيا: مناقشة «ميرامار» نجيب محفوظ ١٠ ص

● قصر ثقافة سوهاج: أمسية شعرية ٧ م



● مكتبة البحر الحمر: مناقشة حول كتاب «من فيض الكريم» يحيى حقى ٥ م

● قصر ثقافة السويس: مناقشة كتاب «المرأة المصرية والإعلام فى الريف والحضر» عواطف عبد الرحمن ١١ ص



● بيت ثقافة طوخ: محاضرة بعنوان «رمضان فى عيون مصر» ١١ ص

● قصر ثقافة السويس: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٧ م

● قصر ثقافة القناطر الخيرية: عرض فنى لفرقة الموسيقى العربية ٨ م

● قصر ثقافة أبوتيج بأسيوط: ورشة فنية «فانوس رمضان» ٧ م



● قصر ثقافة العريش: عرض فنى للفرقة الاستعراضية ٨ م

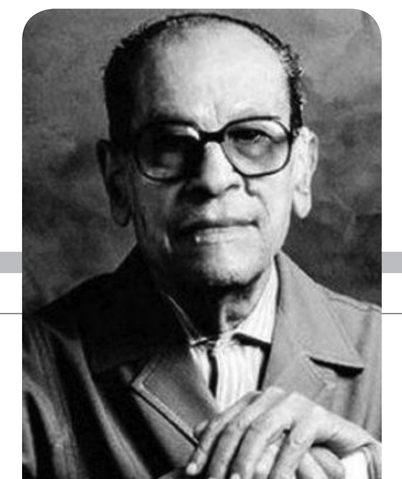
● قصر ثقافة أسوان: محاضرة «أهمية الرياضة كوسيلة فى تقرير السلم والتنمية» ٦ م



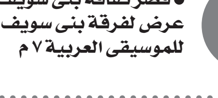
● بيت ثقافة شبين القناطر: عرض فنى لفرقة الآلات الشعبية ١١ ص

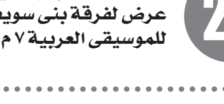


● قصر ثقافة الرديسية بأسوان: ورشة حكى رمضان ١٠ ص

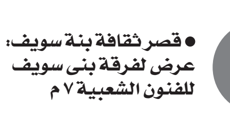








● قصر ثقافة بنى سويف: عرض لفرقة بنى سويف للموسيقى العربية ٧ م



● قصر ثقافة بنة سويف: عرض لفرقة بنى سويف للفنون الشعبية ٧ م

● قصر ثقافة العقاد: عرض فنى لفرقة كورال العقاد ٧ م

● قصر ثقافة سوهاج: عرض فنى لفرقة الآلات الشعبية ٧ م



● قصر ثقافة الفيوم: عرض فنى لفرقة القومية للموسيقى العربية ٧ م

● بيت ثقافة القصير: احتفالية تتضمن محاضرة «سيناء.. الموقع والتاريخ، أمسية شعرية، عرض لفرقة القصير للفنون التلقائية» ١١ ص

● بيت ثقافة سفاجا: محاضرة «تحرير سيناء بين الحرب والسلام» أون لاين

● قصر ثقافة سوهاج: عرض فنى لفرقة الموسيقى العربية ٧ م

27

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض فرقة الآلات الشعبية ٨ م

28

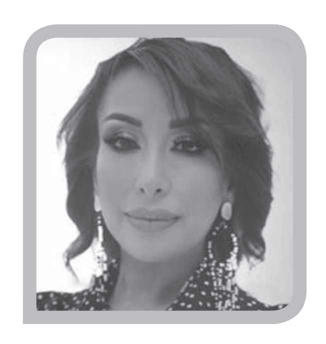
● بيت ثقافة العمدة بالسويس: مناقشة «العلاقات المصرية الصينية» كرم حلمى ١١ ص

● قصر ثقافة أبو سمبل بأسوان: عرض فنون شعبية أطفال أبو سمبل ١٠ ص



30

● مكتبة الطفل والشباب الثقافية بسفاجا: ورشة حكى ورسم أون لاين



ناهد صلاح

ناقدة سينمائية

فرحة

بعيدًا عن أى إسقاطات وتأويلات تنظيرية، يمكن القول إن هناك ثلاثة ملامح رئيسية تجعلنا نتوقف قليلًا عند فيلم «فرحة» للمخرجة الأردنية دارين ج. سلام (حصل مؤخرًا على جوائز: أفضل فيلم أورومتوسطى، أفضل ممثلة، أفضل إخراج، فى مهرجان أسوان الدولى لأفلام المرأة). أول ملمح هو موضوعه الذى يحكى عن النكبة من زاوية إنسانية، تعكس جزءًا من واقع معقد ولحظة تاريخية حاسمة، سبق وتم تناولها فى أفلام عدة بقراءات مختلفة.

رأيناها فى السينما المصرية مثلًا فى «فتاة من فلسطين» (١٩٤٨) إخراج محمود ذو الفقار؛ أول فيلم مصرى عن حرب ١٩٤٨، كما تناول «أرض السلام» (١٩٥٧) إخراج كمال الشيخ، قضية الفلسطينيين الذين أبعدوا عن ديارهم.

بينما حظيت رواية «عائد إلى حيفا» لغسان كنفانى بأكثر من معالجة منها الفيلم الذى أخرجه العراقى قاسم حول فى العام ١٩٨٢ بإنتاج فلسطينى، نجد رواية أخرى هى «باب الشمس» للكاتب اللبنانى إلياس خورى، قدمها يسرى نصر الله فى جزأين بعنوان الرحيل والعودة، شملا القضية الفلسطينية منذ عام ١٩٤٨ وحتى منتصف التسعينيات، كما روى إيليا سليمان أحداث النكبة بأسلوبه المميز فى فيلمه «الزمن المتبقى» عام ٢٠١٠.

الأمثلة متعددة، وتزداد هنا بفيلم جديد له سمته المختلفة؛ فالمخرجة تنتمى لجيل أصغر (مواليد ١٩٨٧)، جيل يعيش زمنًا مربكًا، متأرجحًا بين أصل الحكاية والواقع الفعلى، وربما أرادت أن تتحرر من التيه والحيرة بـ «حدوتة» من إرث الحكى العائلى الذى يرسخ لأصولها الفلسطينية، «حدوتة» تذكرها أن «فرحة» وطنها المسلوب لم تتم، وتكون أول أفلامها الطويلة بعد عدة أفلام قصيرة منها: «ولازلت حيًا»، «الظلام فى الخارج»، «الببغاء».

أما الملمح الثانى؛ فيتعلق بالتمرد، ليس من منظور المخرجة الفردى، وإنما الإنسانى الذى ينسحب إلى شخصية فرحة (كرم طاهر)، بطلة الفيلم، المراهقة، المتطلعة للانعتاق من مفاهيم مجتمعها الذكورى، ابنة المختار أو العمدة (أشرف برهوم)، المشاكسة التى تجادل والدها، وتطلب أن تستكمل تعليمها بدلًا من الزواج كمثيلاتها فى القرية، ترى بوعيها الفطرى حقها فى الحياة أن تذهب إلى المدينة وتواصل مشوارها الدراسى، وحين يرضخ والدها لمطالبها بدعم من عمها (على سليمان)، تنهار الأحوال فجأة، بهجوم الصهاينة على قريتها، وتصل ذروة تمرد «فرحة» أنها ترفض المغادرة مع صديقتها وعائلتها لتبقى بجوار والدها.

يضطر الأب أن يحبسها فى غرفة تخزين الطعام، خوفًا عليها من بطش العدو، ويذهب إلى المعركة بوعد أن يعود إليها وينقذها؛ لكنها تجد نفسها وحيدة، عالقة فى الغرفة المظلمة لأيام، وتتحول الفتاة المنطلقة إلى سجينة شاحبة، خلف ثقوب باب خشبى، تشهد من خلالها الفاجعة وتسمع دوى الرصاص والقنابل. فى هذا السجن تكون الحياة هى الوقت، والوقت جاثم على أنفاسها، لا يغادر ولا الأب يأتى.

التجربة القاسية هى امتحانها الحقيقى، نقطة تحولها من الفتاة المتوقدة إلى الغاضبة، الشاهدة على نكبة وطن بأكمله، فى لحظة اختصرها مشهد جلوسها على أرجوحة الشجرة مع صديقتها فريدة، تتشاركان الأحلام السعيدة، قبل أن تصطدمان بأصوات مدافع العدو الغاصب.

العدو أمامها متحجر القلب يقتل أسرة مذعورة، ويترك وليدًا وحده فى الخلاء، والأقسى يجبر عمها المغطى الرأس والوجه، ليدلهم على البيوت والناس؛ بينما فرحة حبيسة الغرفة المعتمة تصبح إنسانًا مختلفًا، تثقله الظلمة بملامح مغايرة، وهو ما يقودنا إلى الملمح الثالث، بما يتصل بالأداء التمثيلى ومنه إلى الصنيع السينمائى عمومًا.

الممثلة الجديدة أجادت دورها إلى درجة الإبهار، تمكنت من تفكيك الشخصية، وتقديمها ببراعة المحترفين. أتقنت اللغة المطلوبة فى التمثيل، الحكاية أغلبها تدور فى الغرفة، كان ذلك بمثابة تحدٍ أقدمت عليه كرم طاهر يتواءم مع القلق والترقب والانفعال العاطفى الذى يتضمنه النص. ظهرت الممثلة - بالرغم من حداثة تجربتها - واعية بالبناء الدرامى والإنسانى للشخصية، أتقنت حتى الصمت الذى أخفى وراءه صراخ داخلى عنيف، كذلك استطاعت أن تتعامل مع المكان بمهارة حركية، أضافت إليه حيوية، ترجمتها أمام الكاميرا بفطنة تعبّر عن التغير الجذرى الذى حدث فى مسار فرحة.

كاميرا راشيل عون أيضًا التقطت هذه الأحاسيس بالتماهى نفسه مع المكان وانغلاقه؛ الجسد وحركاته، تفاصيل دقيقة لأشياء عدة داخل الغرفة المعتمة وخارجها، عشية النكبة وأثنائها. من هنا أنجزت دارين سلام كمخرجة وكاتبة فيلمًا بمعايير درامية وجمالية متحررة - إلى حد ما - من الانفعال والخطابية؛ إذ حافظت على نسق متوازن فى مقاربة العلاقة الإنسانية بفلسطين والواقع الأليم، والحضور الوحشى للاحتلال، سعت إلى هذا فى مواضع متفرقة، منها مشهد تراجع المجند الاسرائيلى الشاب عن قتل الطفل الوليد.

ثم يأتى مشهد النهاية - فى السياق نفسه - مفتوحا كمدخل إلى إعادة طرح الأسئلة الملتبسة فى الموضوع الفلسطينى. تنجح فرحة فى تحرير نفسها من محبسها؛ فهل نجت كما كُتب على تيتر النهاية، وإلا لماذا هذه الرمادية تحاوطها وهى تسير وحدها على هذا الدرب الممتد؟!



للفنان: محمد الطراوى